أقنعة الشعر المعاصر

مهيار الدمشق

جابر عصفور

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر. ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالبا ما يتمثل رمز القناع فى شخصية من الشخصيات. تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديما متميزا، يكشف عالم هذه الشخصية. فى مواقفها. أو هواجسها. أو تأملاتها، أو علاقتها بغيرها. فتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتتحدث بضمير المتكلم، إلى درجة يخيل إلينا ـ معها ـ أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك ـ شيئا فشيئا ـ أن الشخصية ـ فى القصيدة ـ ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله. فيتجاوب صوت الشخصية المباشر. مع صوت الشاعر الضمنى تجاوبا يصل بنا إلى معنى القناع فى القصيدة.

وغالبا ما يمثل القناع شخصية تاريخية. صوفيا مثل الحلاج والغزالى، خليفة أو حاكما مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش. شاعرا مثل أبى نواس والمتنبى وأبى العلاء، نموذجا من النماذج العليا المتكررة فى الأساطير والقصص الشعبى مثل بروميثيوس وأدونيس وعشتار. أو السندباد وعجيب بن الخصيب. ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة. تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة. أو منها جميعا. مثل «القرندل» فى مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور. أو «الأخضر بن يوسف» فى شعر سعدى يوسف. أو «مهيار الدمشق» فى شعر أدونيس. وليس هناك ما يمنع من أن يمثل القناع عناصر الطبيعة أو كائناتها أو مشخصاتها ـ مدينةً. أو شجرة. أو جسراً. أو نهرا ـ أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة. فالمهم ـ فى القناع ـ ليس هويته. وإنما ما يتيحه للشاعر من إمكانيات. وما يفتحه من آفاق. ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعر المعاصر أقنعة «شخصيات» يستعيرها الشعراء. ليصوغوا ـ من خلالها ـ مواقفهم.

والقناع ـ لذلك ـ وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل ـ من خلاله ـ ذاته فى علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلى لانفعالات الشاعر. ويساهم فى تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ثم يعود القناع ـ من ناحية ثانية ـ فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة. بل من خلال وسيط متميز. له استقلاله، أعنى وسيطا يفرض على القارئ تأنيا فى الفهم. وتأملا فى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة. على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع. وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى.

ولكن «القناع» ينطوى على مفارقة تحدد طبيعته. إنه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه فى نفس الوقت. ينطق صوت الشاعر لأنه ـ أى القناع ـ شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة. ليتلفظ بها ما يريد. ولكن القناع ـ فى نفس الوقت ـ لا ينطق صوت الشاعر، ذلك لأن ضمير المتكلم الذى ينطق فى القناع. هو ـ فيما يفترض على الأقل ـ صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذى نسمعه ليس هذا أو ذاك. وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتى الشاعر والشخصية معا.

ولذلك فليس هناك أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشاعر من ناحية ، وليس هناك ـ بالمثل ـ أى شكل من أشكال التطابق بين القناع والشخصية التاريخية ـ أو الأسطورية ، أو المخترعة ـ من ناحية ثانية . إن القناع محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين (الشاعر / الشخصية) . ولأنه كذلك فهو ينطوى على عناصر منهما معا ، دون أن يتطابق مع أى منهما بالضرورة . قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف أو ذاك ، ولكن القرب شئ والتطابق شئ آخر .

وأقرب شكل بلاغى يقتنص هذه العلاقة بين الطرفين هو «**الاستعارة**» . إن الاستعارة ـ مثل القناع ـ تتألف من طرفين . مشبه ومشبه به ، ولكن العلاقة بينهما ليست علاقة استبدال يحل فيها **المشبه به** فى **موضع المشبه** فحسب ؛ وليست علاقة مقارنة يُقارن فيها هذا الطرف بذاك **فحسب** ، بل هى ـ أساسا ـ علاقة تفاعل بين الطرف الحاضر فى **السياق** ـ وهو المشبه به أو ما يرتبط به ـ والطرف الغائب الذى لا تكف فاعليته ـ وهو المشبه . وناتج هذه العلاقة معنى جديد . ينفصل عن كلا **الطرفين على السواء** . وينبع من كلا الطرفين على السواء .

«**والقناع**» ـ من هذه الزاوية ـ «استعارة» موسّعة (ولذلك **قلت** إنه رمز ، لأن العلاقة بين الاستعارة والرمز وثيقة . إلى درجة **التداخل**) تتكون من صوتين : صوت الشاعر وصوت الشخصية . وكما **يحدث** فى الاستعارة ـ حيث لا نواجه المشبّه الذى يظل غائبا عن **السياق** ، رغم **فاعليته** فيه ، ونواجه المشبه به الذى لا تنقطع صلته **بنظيره الغائب** ـ **يحدث** فى القناع ؛ حيث لا نواجه ـ حاضرا ـ سوى **طرف واحد** ، هو الشخصية ـ التاريخية ، أو الأسطورية ـ التى تماثل المشبه به ، الذى لا تنقطع صلته الفاعلة بالمشبّه الغائب . ولذلك فإن كلا الصوتين ـ فى القناع ـ لا يظل فى حال من العزلة أو الثبات ، بل **يتفاعل** كل منهما مع الآخر ويعدّل منه ؛ فيفقد كل منهما ـ داخل هذا **التفاعل** ـ شيئا من وضعه الأصلى . ويكتسب وضعا جديدا ـ ومن ثم دلالات جديدة ـ نتيجة تفاعله مع الطرف الآخر .

وعلى هذا الأساس فنحن ـ فى القناع ـ لسنا إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها بالصوت المباشر صوت غير مباشر فحسب ، ولسنا ـ بالمثل ـ إزاء صوت يوضع فوق صوت آخر ، فتكون الشخصية «**كناية**» يراد بها لازم المعنى مع جواز إرادة المعنى ، كما يقول أصحاب البلاغة القديمة ، **بل** نحن ـ فى الحقيقة ـ إزاء صوت جديد متميز ، يعتمد **تميزه** ـ كجدته ـ على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء . ومن الممكن ـ والأمر كذلك ـ أن نعدّل تعريف ريتشاردز I. A. Richards للاستعارة ، ونجعل منه تعريفا للقناع ، دون تغير يذكر ، إلا على مستوى الانتقال من الجزء إلى الكل ، فنقول : إن القناع عبارة عن صوتين مختلفين لشخصيتين مختلفتين ، يعملان معا ، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين ، ليكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء[1] .

وليس لهذا التفاعل الذى أتحدث عنه وضع ثابت ، أو وصفة جاهزة ؛ إنه يختلف من شاعر إلى آخر ، بل يختلف من قصيدة إلى أخرى . ولا سبيل إلى الكشف عنه إلا باختبارا ت بالغة التفصيل على كل المستويات ـ ليس هنا مجالها . وقد يبدأ التفاعل من محور القناع حين يكون **منفعلا** بمنظور الحاضر الذى يدفع الشاعر إلى الاختيار من الماضى ، ولكن القناع يمكن أن يتحول ليصبح **فاعلا** **فيغيّر** من منظور الشاعر نفسه .

ويبرز هذا التفاعل ـ من هذه الزاوية ـ ما نلمسه فى قصيدة القناع ـ عادة ـ من توتر يدنو بها من الدراما . إن **الصوتين** اللذين يتشكل القناع من تفاعلهما **لا يظلان فى حالة سكون** ، **بل يجاذب كلاهما** الآخر ، محاولا أن يفرض سيطرته . **ويبدو الأمر كما لو كانت الشخصية** التاريخية تفرض سياقها الخاص على الشاعر ، **فى نفس الوقت الذى يريد** فيه الشاعر تطويع هذه الشخصية وإدخالها فى سياق جديد . **وأيا كانت** نتيجة هذه المجاذبة فإنها لا تنحل ـ تماما ـ فى التفاعل بين **الطرفين** ، **بل** تظل باقية تظهر آثارها فى توتر يصاحب **طبقات الصوت المركّب** فى القناع ، **فيظهر** على مستويات كثيرة من نص **القصيدة** ، **فيسمها** بالصراع ، ويقرّب بينها وبين الدراما الشعرية[2] . **ولعل هذه الخاصية** تبرز ما يحدث ـ فى بعض **الأقنعة** ـ من تبادل **مكانىٍّ مؤقت** بين صوت الشاعر وصوت الشخصية ، كما تبرز ما يحدث من **مجاذبة بين سياقات** تتصل بالماضى وسياقات تتصل بالحاضر . **يضاف إلى ذلك أنها تبرز ما**

نجده ـ فى قصيدة القناع ـ من حوار داخلى ، بين **الأنا الذات والأنا** الموضوع فى الشخصيات ؛ ومن حوار خارجى بين **الشخصية** وغيرها من الشخصيات التى يمكن أن تكشف ـ بالتجاوب أو التعارض ـ عن أبعادها . ولذلك يمكن لقصيدة القناع أن تنطوى على درامية ذاتية ، تقوم على المونولوج (**النجوى**) ، فلا نسمع فيها سوى صوت الشخصية بكل توتره الذاتى ، مثلما نجد ـ مثلا ـ فى «**المسيح بعد الصلب**» للسياب ، أو «**مذكرات بشر الحافى**» لصلاح عبد الصبور . كما يمكن لقصيدة القناع أن تقوم على تعدد فى الأصوات ، تبدو فيه الشخصية متجاوبة أو متعارضة مع غيرها على أكثر من مستوى ؛ **وتجمع هذه** الخاصية الأخيرة بين قصائد مثل «**الأخضر بن يوسف ومشاغله**» لسعدى يوسف ، و«**محنة أبى العلاء**» للبياتى ، وبين **أقنعة تدنو من المسرح** الشعرى لتنتهى إلى ساحته ، مثل «**مهيار وتيمور**» **لأدونيس** و«**مأساة** الحلاج» لصلاح عبد الصبور .

ويلفتنا التوتر بين صوت الحاضر وصوت الماضى **إلى مفارقة ثانية** تنطوى عليها قصيدة القناع ، وهى مفارقة خاصة بالزمن ـ **بأوسع** معانيه . إن «الحلاج» ـ مثلا ـ **فى شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور** أو البياتى ، يقودنا ـ من حيث الظاهر ـ إلى الماضى ، **ولكنه يقودنا** ـ فى حقيقة الأمر ـ إلى الحاضر ، ومع ذلك **فهو يقودنا إلى المستقبل** . **إنه** ينطق ـ فى الحاضر ـ أحداثا تتعلق **بالماضى فيقودنا إليه** ، **ولكنه يقودنا** إلى الماضى ليعمق إدراكنا بما ينطقه فى الحاضر ، **فإذا عمّق إدراكنا** للحاضر عمّق ـ من ثمّ ـ إدراكنا للماضى . **وعندما يتجاوب** الإدراكان ـ الحاضر والماضى ـ يتولد إدراك المستقبل . وعندئذ **ينطوى** القناع على ثلاثة أبعاد للزمن .

هذه المفارقة – فى الزمن – تصل بين القناع والأسطورة . ذلك لأن الأسطورة – فيما يقول شتروس Claude Lévi - Strauss – تشير – دائما – إلى أحداث وقعت فى الماضى . ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن فى أن هذه الأحداث الماضية إنما هى أحداث دائمة ، تفسر الحاضر والماضى والمستقبل(٣) . وقصيدة القناع تشبه الأسطورة من هذه الناحية ؛ ذلك لأنها – قصيدة القناع – تتحدث عن أحداث وقعت فى الماضى ، وعن شخصية ليست موجودة فى الآن . ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصية تكمن فى قدرتها على تفسير الحاضر والماضى معا ، فتستطيع قصيدة القناع – بالجمع بينهما – أن تكشف عن المستقبل .

وربما كانت هذه المفارقة الأخيرة هى التى تبرر اندفاع أغلب قصائد القناع إلى رحم الأسطورة – الأم . لقد تحدث صلاح عبد الصبور – مثلا – عن محاولته «إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى .»(٤) وتحدث البياتى عن محاولته التوفيق «بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهى واللامتناهى ، بين الحاضر وتجاوز الحاضر .»(٥) ولقد قادت المحاولة كلا الشاعرين إلى قصيدة القناع ، وقادتهما – من خلالها – إلى الأسطورة ، لتجعل من كليهما صانع أساطير جديدة . وحسبنا أن نشير – مجرد إشارة – إلى «الذى يأتى ولا يأتى» و«سيرة ذاتية لسارق النار» ، أو إلى «الحلاج» الذى يحيى الأرواح الموتى .

وليس القناع – لذلك كله – مجرد «شخصية تاريخية ... يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها .»(٦) وليس القناع مجرد وسيلة للهرب من الحاضر بخلق بديل له ، وليس القناع «هو الاسم الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ، متجردا من ذاتيته» .(٧) إن كل هذه الأوصاف يمكن أن توجد فى القناع ، بمعنى أو بآخر ، ولكنها ليست كافية لخلقه ، أو تبريره ، فالقناع أكثر شمولا وتعقدا من ذلك . إن «الصقر» الذى صرخ – فى قصيدة أدونيس :(٨)

وا فراتاه كن لى جسرا ، وكن لى قناعْ

لم يكن يفكر فى القناع – بوق المحاكمة ، بل كان يفكر فى القناع – الرمز الذى يبتعث الخصب ويعيد الخلق فى عالم يكتنفه الموت والجدب . وعندما قال البياتى :(٩)

وعازف القيثار فى مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شموس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة
يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل

فى القصيدة

فإنه لم يكن يبحث عن الأقنعة – وسيلة الهرب من الحاضر ، بل كان يحلم بالأقنعة التى «تقدم البطل النموذجى فى عصرنا هذا وفى كل العصور ، فى موقفه النهائى .» وعندما تحدث الأخضر بن يوسف إلى قرينه سعدى :(١٠)

سأستخدم اسمك
معذرة
ثم وجهك

أنت ترى أن وجهك فى الصفحة الثانية
قناع لوجهى

فقد كان يحاول أن يصنع مرآة يجتلى فيها الثائر الإنسان ذاته ، ليرصدها ويرقبها وينتقدها ، فيُسقِط عنها غلالة السحر والتعالى ، فيصلنا بها ويصلها بنا وصلاً حميماً . وعندما قال أدونيس :(١١)

حيث نعانق مالا نعرف كيف نراه
حيث المعنى زيت والصورة نار
حيث التاريخ كلام الهازم ، صوت المهزومين
...
نتلمس أقنعة التكوين ونحضن أزمنة مكسورة .

فقد كان يحاول – بالأقنعة – أن يحل المشكل الأساسى الذى يعانيه ، وهو توسيع «حقل الإشارات» ، كى يجيب عن السؤال : هل يمكن للعالم – حقا – أن يدخل بيت اللغة ؟ كى تصبح اللغة – الإبداع قادرة على خلقه من جديد .

إن القناع أحد الوسائط الأساسية التى يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع ، وإدخاله فى شبكة الرمز ، لعله يساهم – بذلك – فى تغييره . وبمجرد أن يخلق الشاعر قناعا فإنه يخلق رمزا ، يقوم على التفاعل بين أطراف تؤدى إلى معنى . وأول مدخل – فى تقديرى على الأقل – لدراسة القناع هو محاولة اقتناص المعنى عن طريق تحليله من خلال عناصره . ولا سبيل إلى ذلك بالتعميم ، بل التخصيص الذى يتوقف – فى حالتنا هذه – عند قناع واحد فحسب . ولذلك لن تحاول هذه الدراسة أن تقدم أكثر من وقفة لتحليل المعنى فى واحد من أقنعة الشعر المعاصر ، وهو «مهيار الدمشقى» لأدونيس – على أحمد سعيد . ولاختيار هذا القناع – بالذات – أكثر من مبرر .

٢ – ١

إن «**مهيار الدمشقى**» واحد من أشد أقنعة الشعر العربى المعاصر لفتا للانتباه . ولا تتمثل أهميته فى أنه من خلق شاعر متميز هو أدونيس ، وإنما فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز . إنه أول قناع – فى الشعر العربى المعاصر – يسيطر على ديوان بأكمله ، هو «**أغانى مهيار الدمشقى**» (١٩٦١) ، وهو – بعد ذلك – قناع يتحول إلى رمز متكرر ، لا يتوقف أو ينقطع بصدور الديوان الذى يحمل اسمه ، بل يفرض حضوره – فى شعر أدونيس – ابتداء من «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل**» (١٩٦٥) ، مروراً بـ«**المسرح والمرايا**» (١٩٦٨) وانتهاء بآخر دواوين أدونيس «**كتاب القصائد الخمس**» (١٩٨٠) .

و«مهيار الدمشق» تركيب من اسم ونسبة. أما الاسم فللشاعر «مهيار بن مرزويه الديلمى» (٣٦٠ ـ ٤٢٨ هـ) الذى عاش فى بغداد ومات بها. أما النسبة فترجع إلى على أحمد سعيد ـ أدونيس ـ (١٩٣٠ ـ) السورى المنسوب إلى العاصمة دمشق، تلك التى اضطر ـ غير مرة ـ إلى مغادرتها والفرار منها. وكلا الشاعرين ـ الديلمى والدمشق ـ متمرد يعيش رافضا عصره، وكلاهما عانى من هذا الرفض، فلاحقته لعنة الاتهام وسوء الظن غير مرة، بل انسحبت لعنة الأول على الثانى. فاقترنت شعوبية الديلمى بما سمى شعوبية أدونيس ـ الحزب القومى السورى ـ اقترانا غير حميد[١٢]. ومع ذلك فليس يربط بين أدونيس والديلمى سوى التمرد، وتوحّد من يظن أن قد:

سمت بـــــه الهمِّـــــةُ حتى نجا
مـــــنـــــفـــــردا من بين هـــذا السوادْ

وتوحّد من:

كـأن لهم عــنــد الـكـواكـب حاجةً
فـأحشاؤهـم مـثـلـل الـكـواكـب تخفق

وهناك ما يصل ـ فى هذا الإطار ـ بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشق»، خصوصا ما نجده من حديث ـ فى شعر الأول ـ عن الموت فى الحياة. وانعكاس دماء الذات فى دماء المنايا على الآخرين، أو من حديث عن الظمأ الذى لا ريًّ له، أو عن الخيانة التى هى رفض للآخرين ومعاكسة للدهر، أو عن التيه والطريق[١٣]. وكل هذه الأشياء دلالات أولية ترتبط بالتمرد من ناحية، فضلا عن أنها ـ وهذا هو المهم ـ تحوّلت ـ فى «أغانى مهيار الدمشق» ـ بعد أن تفاعلت مع غيرها من الدلالات، فانسربت فى شبكة العلاقات الدلالية للديوان، وأصبحت تؤدى وظيفة دلالية مختلفة عن وظيفتها الأولى عند «الديلمى».

وليس هناك ـ فيما عدا ذلك ـ ما يصل بين «مهيار الديلمى» و«مهيار الدمشق». إن «التمرد» و«الشعر» هما الشئ المشترك بينهما فحسب. ولكن العلاقات التى يدخل فيها كل من الشعر والتمرد، والدلالات التى يؤديها كلاهما، مختلفة أوضح الاختلاف ما بين «المهيارين». ولذلك لم يستبق التركيب «مهيار الدمشق» من «الديلمى» سوى مجرد الاسم الأول بعمومية، لكى تتحول هذه العمومية إلى خصوصية مغايرة، وذلك عن طريق النسبة إلى «دمشق»، تلك النسبة التى غيّرت الإشارة المرجعية فى مهيار ونقلتها من «الديلم» إلى «دمشق»، ومن الماضى إلى الحاضر؛ فأحلّت مهيارا دمشقيا محل مهيار ديلمى، وخلقت شخصية جديدة مستقلة، لا تنتسب إلى الديلمى ـ ومن ثم إلى الماضى ـ إلا فى البعد الأولى لارتباط الشعر بالتمرد، ولا تنتسب إلى الحاضر إلا فى البعد الأساسى الذى تؤديه دلالات القناع.

وتقودنا هذه الملاحظة الأخيرة إلى الخاصية الأولى لمهيار الدمشق. إنه قناع يصاغ ـ منذ اللحظة الأولى ـ صياغة متجاوزة، فلا يلفتنا ـ منذ أن نقرأ اسمه ـ إلا إلى شخصه هو؛ بكل ما ينطوى عليه من تفرد واستقلال. ولذلك فهو لا يشبه أى قناع آخر من أقنعة أدونيس، مثل «الصقر» أو «الغزالى». إن «الصقر» ـ مثلا ـ يلفتنا ـ صراحة ـ إلى شخصية تاريخية، ويذكّرنا ـ برغم كل تحولاته ـ بقريش وقبر أخيه، والدم النافر ورحيله إلى الأندلس، وغربته فى أرض جديدة، ويسمعنا أبياتا من شعر عبد الرحمن الداخل نفسه، فنستطيع ـ بذلك ـ أن نرقب تفاعلا بين صوتين، وتوترا ما بين صوت الداخل إلى أندلس التاريخ والداخل إلى أندلس الأعماق. وليس ـ فى مهيار الدمشق ـ شئ من هذا كله؛ إذ ليس هناك إشارة إلى أحداث تاريخية مرتبطة به، ارتباط الفرات ـ مثلا ـ بفرار عبد الرحمن (الصقر) من الموت، وإنما يلفتنا الاسم ـ منذ البداية ـ إلى شخصية مخترعة، ركبت من اسم ونسبة، يتجاوز تجاورهما الماضى والحاضر معا، لتدخلنا الشخصية نفسها إلى عالم غريب.

ومن الممكن أن نعرّف بهذه الشخصية المخترعة ـ جزئيا ـ عن طريق النفى، فنقول إنها ليست كائنا نكاد نلمسه فى الواقع، جالسا إلى البار، أو قادما من أبواب سبتة، مثلما نلمس الأخضر بن يوسف، فى شعر سعدى يوسف. وليست رمزا نلقاه ـ برغم رمزيته ـ بظهر السوق عطاشى فيروينا من ماء الكلمات مثل الحلاج، أو نلقاه ـ فى تجليات القصّ الشعبى ـ مثلما نلق القرندل الذى يخلص الأميرة المنتظرة من السمندل فى شعر صلاح عبد الصبور الدرامى. لعل مهيار أقرب إلى «المسيح بعد الصلب» فى شعر السياب، حيث يتحد المسيح مع الإله فيتفجر زهرا، ويموت كى يؤكل الخبز باسمه. ولعله أقرب إلى «الذى يأتى ولا يأتى»، ذلك النبى المنتظر الذى يوفّق بمصرعه ـ فى شعر البياتى ـ بين المتناهى واللامتناهى، ويصل ما بين الثائر والشاعر الفنان العاشق، ليقيم بمصرعها جسراً تعبره الحضارة إلى ذات أكثر اكتمالا. لكن مهيار يتجاوز المسيح أو النبى المنتظر. إنه يبسط عليهما جناحيه، ويحتويهما معا ـ كرمز ـ فى بعد من أبعاده المتعددة، مغايراً لكليهما ومتميزاً عن سواهما من الأقنعة

٢ ـ ٢

تحمل الصفحة الأولى من صفحات «أغانى مهيار الدمشق» اقتباسا من هولديرلين يقول:

وفجأة يأتى، يسقط علينا
الموقظُ
الغريبُ
الصوت الذى يخلق الناس.

وتقدم إلينا صفحات الديوان نفسه مهيار عبر سبعة أقسام رئيسية؛ عن فارس الكلمات الغريبة، وساحر الغبار، والإله الميت، وإرم ذات العماد، والزمان الصغير، وطرف العالم، والموت المعاد.

وينقسم كل قسم إلى «مزمور» نثرى تعقبه أغان متعددة الأوزان ، فيما عدا القسم السابع الذى يتحول كله إلى مراث تجاوب أصداء الإله الميت ، فيتجاوب فيها النثر والشعر ، خصوصا «مرثية الأيام الحاضرة» و«مرثية القرن الأول» .. وبقدر ما يقوم المزمور بمهمة التقديم تقوم الأغانى بمهمة صياغة الملامح المتعددة لمهيار ، عبر مستويات متباينة ومحاور متنوعة . وإذا تأملنا أبيات هولديرلين عن الصوت الذى يخلق الناس ، ولاحظنا صلتها الأولية بانقسام الديوان إلى سبعة أقسام تتساوى وعدد أيام الخلق ، وتأملنا ـ فضلا عن ذلك ـ تجاوب الصوت الخالق مع دلالات عناوين الأقسام نفسها (الإله الميت ، إرم ذات العماد ، الموت المعاد) دخلنا فوراً إلى عالم أساطير الخلق والولادة الجديدة . وأدركنا ـ للوهلة الأولى ـ أننا نواجه بطلا يتقنع قناع الأسطورة ، فلا يفهم إلا فى ضوء رمزيتها الخاصة .

ونحن لا نواجه مهيار ـ مباشرة ـ فى المزمور الأول ، بل نواجه بعض صفاته ، يلقيها صوت مغاير لصوته ، صوت هو أقرب إلى الابتهالات الاستهلالية فى شعائر الأداء الطقسى للأسطورة منه إلى صوت الإنشاد الافتتاحى للجوقة فى الدراما القديمة . وها هو ذا مهيار :

«يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ ، وأمس حَمَل قارةً ونقل البحر من مكانه . يرسم قفا النهار ، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى ، إنه فيزياء الأشياء ـ يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها . إنه الواقع ونقيضه ، الحياة وغيرها .

حيث يصير الحجر بحيرةً والظلُّ مدينةً ، يحيا ـ يحيا ويضلل اليأس ، ماحيا فسحة الأمل ، راقصا للتراب كى يتثاءب ، وللشجر كى ينام .

وها هو يعلن تقاطع الأطراف ، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر . »(١٤)

وليست هذه الصفات صفات إنسان عادى ، أو كائن واقعى ، وإنما هى صفات بطل أسطورى يخلق نوعه بدءا من نفسه ، وتتكشف دلالاته من امتزاج عناصره . ولا تنفصل حركة عناصر هذا البطل عن حركة عناصر الكون ، بل إن حركته تنسرب إلى حركة الكون نفسها فتصبح علةً لها . وسنسمع أصوات الأداء الطقسى تصف مهيار بأنه «**فيزياء الأشياء**» مثلما نسمع صوت مهيار نفسه يكشف عن بعض سره عندما يقول ـ فى بعض مزاميره ـ : «**أختبئ تحت جبة الفصول وأوصوص من فتوقها .** » (ص ٤٦٣) .

ولأن مهيار يحيا فى مكان القلب من الفصول والأشياء فإنه يحتل نفس المكان فى بناء معقد من أداء شعرى لطقس أسطورى . ولذلك يبدأ كل شئ ـ فى هذا الأداء ـ منه ليعود إليه ، فكأنه منبع الحركة ومصبها . ويتوسط قناع مهيار محاور الحركة فى عالم هذا الأداء ، فيتحرك القناع فى كل اتجاه ، محركا كل شئ حوله ، راسما ما يشبه الدائرة ، لكنه يعود ـ دائما ـ إلى ما يشبه المركز فيها . أما الصوت المنبعث من داخل القناع ، فتتباين طبقاته تباين أشكال التحول والتقمص التى يؤديها الصوت فى الطقس الأسطورى . ولكن كل طبقات الصوت تنحلّ ـ فى النهاية ـ لتبدو تنويعات على عنصر مركزى واحد ، يعود بنا إلى ما يشبه المركز فى الدائرة .

ولا يعنى ذلك أن مهيار يؤدى الدور الوحيد فى هذا الطقس . إن هناك الكثير من المؤدين والمنشدين ، شخصيات أسطورية (أورفيوس ، وأوديس ، وسيزيف ، وشداد ، وسطيح) وكائنات أسطورية (العنقاء ، والرخ ، والسمندل) وشخصيات دينية (آدم ، وقابيل ، ونوح ، والمسيح ، وعمر بن الخطاب) وشعراء (أبو نواس ، والحلاج ، وبشار) وفلاسفة (أمثال ديوجين) ، وظواهر طبيعية (رياح ، وبرق ، وصاعقة ، وطوفان ، وكهوف .. إلخ) لكن كل هذه الكائنات والشخصيات والظواهر تتجاوب لتصنع مهادا يتحرك عليه القناع ، وتتناغم لتشكل بعض تجليات الرؤيا التى ينطوى عليها . وقد تتجسد الرؤيا ـ فى هذا الأداء ـ من خلال رقية ، أو جثة ، وقد تنفجر من فوّهة بركان ، أو تندفع مع الطوفان ، وقد ترتد كما ترتد الصاعقة عن صخرة دائرة . ولكنها تظل تتقدم ـ شأنها شأن كل شئ ـ معلقة بجبال مهيار ، فلا تتقدم إلا :

خلف ذاك القناع المعلّق بالصخرة الدائرة . (ص ٤٨٢) .

ولذلك ينسرب حضور مهيار ليتخلل كل ما حوله ، بل يتصاعد هذا الحضور ليصبح تجليات فى مرايا الطبيعة والكائنات . فلا يبقى بارزا ـ فى الأداء الطقسى ـ سوى قناعه الذى يظل مهيمنا ـ كالإله ـ على كل شئ ، فيشعل نار حضوره :

فى الغيوم التى تتعاكس أو تتوالى
فى المحيط وأمواجه العاشقة
فى الجبال وغاباتها ، فى الصخور . (ص ٣٧٥) .

ويبدو مهيار ـ منذ اللحظة الأولى فى هذا الأداء ـ خارق القدرات ، كُلِّى الوجود ، منطويا على نقائض الكون وصراع أضداده ، مجسّدا ـ فى حركته ـ دورة الموت والحياة ، والجدب والخصب . ولكن دورة مهيار لا تكتمل اكتمالا نهائيا قط ، بل تظل فى صيرورة مستمرة، تخلق دائم . إن الاكتمال النهائى لدورته يعنى العدم . ومهيار ليس عدما ، بل خلقا يتجدد . قد يموت لكنه يبعث ، وقد يتفتت لكنه يتجمع ، فيظل حركة مناقضة ـ دائما ـ للسكون . أما قدرته على التحوّل فهى قرينة قدرته على التجاوز الأزلى للثبات . وتبدو هذه القدرة وكأنها الخاصية الأساسية التى تجعل من حضور مهيار ذاته نفيا وإثباتا ، خلقا وتدميرا فى نفس الوقت .

وبقدر ما تزدوج قدرة مهيار على الفعل تزدوج قدرته فى المعرفة والكشف ، فلا تتحد القدرتان إلا على مستوى السحر . ولذلك ينطوى مهيار على ثنائية متعارضة تحل معه حيثما يحل ، وتمتد منه لتمسّ بسحرها كل شئ سواه ، فتصبح حضوراً متعارض الأطراف للموت والحياة ، والخصب والجدب ، والله والعالم ، والملاك والشيطان ، والليل والنهار ، والذكر والأنثى .

وتوجد هذه الثنائية المتعارضة على مستوى التعاقب مثلما توجد على مستوى التزامن . إن مهيار ـ من ناحية ـ يبعث بعد أن يموت، وتتعاقب فى داخله دورة الميلاد والموت مثلما يتعاقب النهار والليل ، ، أو تتعاقب ظواهر الفصول . ولكن كلا الموت والميلاد ـ من ناحية أخرى ـ كامن فى مهيار فى نفس اللحظة ، ويتزامن به وفيه الهدم والخلق ، لتصطرع ـ فى آن واحد ـ الآلهة البصيرة والآلهة العمياء . وكأن القوة التى تخلق به وفيه الأشياء هى القوة التى تهدم فيه وبه الأشياء . ولكن هذه القوة لا تتوقف قط ، بل تظل فى صيرورة دائمة ، تدور ـ على مستوى التعاقب ـ كعجلة الليل والنهار ، ودورة الفصول ، وترتحل من منبع إلى مصب مثلما يرتحل التيار ؛ ولكن عناصرها تظل متصارعة ـ على مستوى التزامن ـ مثلما يتصارع الله والإنسان ، والملاك والشيطان .

هكذا تتعاقب فى **حضور** مهيار دورة الحياة والموت :

ضيّع خيط الأشياء وانطفأتْ
نجمة إحساسه وما عثرا
حتى إذا صار خطوه حجرا
وقوّرت وجنتاه من ملل
جمع أشلاءه على مهل
جمّعها للحياة ، وانتثرا . (ص ٣٣٤) .

وتتعاقب **بحضوره** نفس الدورة :

فى عالم يلبس وجه الموت
لا لغة تعبره لا صوت
تولد عيناه (ص ٣٣٥) .

ويتزامن فى حضوره ـ وبحضوره فى نفس الوقت ـ عنصرا الحياة والموت ، والخلق والهدم ، والحركة والسكون ، فيصبح « **اللغم والعلم** » ، ويصبح حالا « **تتقاطع فيه الجنة والجحيم** » وموتا لا يفارق الحياة ، أو حياة لا تفارق الموت :

« **أعرف أننى فى شرخ الموت ، أتبطن القبر ، وأخنخن كالباق ، لكنى حىٌّ** . » (ص ٣٥٧) فكأنه العرس الذى يعلن جاذبية الموت ، والإله الذى يخلقه فى نفس اللحظة التى تقتله فيها ، والإله الذى تصبح « **أيامه الآكلة الأشياء أيامه الخالقة الأشياء** » . (ص ٣٤٤) بل الإله الذى يقول عن نفسه :

* « **أولِ النهار أنا وآخر من يأتى** ... » (ص ٤٠٥)
* « **أعصف وأصحو ، ألمع وأغيّم ، أمطر وأثلج** » (ص ٤٣٨)
* « **أتعب وأرتاح فى الزرقة ـ يشمس تعبى ويقمر فى لحظة واحدة** ... » (ص ٤٨٦)
* « **أسميك أيها اليأس لكنك لا تسمى . بعد الآن لن نفترق ولن نمشى معا بعد الآن** .... » (ص ٤٢٩)

ولذلك كله يظل مهيار منطويا على مفارقات لاقتة على مستويى التعاقب والتزامن معا ، وهى مفارقات تقترن بتصارع الأضداد داخل كون متميز ، يقترن فيه التوتر بالتحول ، ويزدوج فيه التناقض مع الصراع ، ويتداخل فيه الواقع مع ما بعد الواقع ، وتنطق فيه الحقيقة لغة الرمز ، وينطق الرمز لغة الأسطورة ، ويرقص العقل مع الجنون ، لتتحاب العناصر ـ فى هذا الكون ـ فى نفس الوقت الذى يدمر فيه بعضها البعض الآخر ، وتنحل ـ فى هذا الكون ـ تعارضاتُ لتتولد تعارضات جديدة ، فى صورة تجمع بين النقيضين :

نتقاسم الفضاء ، الموت وأنا
نتقاسم المجاعة ، الخبز وأنا (ص ٤٦٤)

وفى صيرورة لا ينحل فيها التناقض إلا ليبدأ من جديد :

أبحث عما يوحّد نبرتنا ـ الله وأنا ، الشيطان وأنا ،
العالم وأنا ، وعما يزرع الفتنة بيننا . (ص ٤٦٥)

وتعكس هذه المفارقات الحضور المتوتر لمهيار ، ذلك الحضور الذى يكشف عن مستويين متدابرين لثنائية متعارضة تؤكد الأشياء وتنفيها ، دون أن يركن هذا الحضور ـ قط ـ إلى السكون ، بل يظل متوترا توتر « **الفساد الخالق** » لمهيار الذى :

يرعب وينعش
يرشح فاجعة ويفيض سخرية (ص ٣٣٠)

ولا يمكن أن يتجاوب هذان المستويان المتدابران لهذه الثنائية المتعارضة إلا داخل أداء شعرى لأسطورة ، كما لا يمكن أن يتناغم كلاهما إلا فى حال أو حالة غسقية من الوعى الشعرى ؛ وأعنى حالة يمتزج فيها الوعى باللاوعى امتزاج النور بالظلمة فى الغسق ، أو حالا يتداخل فيه العقل مع الخيال ، وينصهر فيه الواقع مع الأسطورة ، لتصبح الأسطورة واقعا والواقع أسطورة ؛ فيتفجر الخيال الشعرى باطشا بالمنطق العقلى ، خالقا لنفسه منطقا مغايرا ، يتجاوز فيه العقل نفسه إذ يتجاوز حدوده الثابتة . ولذلك ينبثق من داخل القناع صوت الأسطورة التى توحّد ما بين الطفل والنبى والشاعر :

ثمة فى جلدى الخزفىّ
فارسٌ للطفولة
يربط أفراسه بظل الغصونِ
بحبال الرياحْ
ويغنى لنا بصوت نبىّ (ص ٣٨٣)

إن هذا الطفل الذى يغنى بصوت النبى هو الشاعر الذى يدخل عالما هو عالم الحلم والرؤيا ، حيث يصبح الشعر أسطورة ، أو ـ على أقل القليل ـ شبيها بالأسطورة .

ويمكن ـ فى داخل هذا الشعر ـ أن يحدث اى شئ . لن يخضع تتابع الصور ـ مثلا ـ لأية قاعدة من قواعد المنطق أو الاستمرار ، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة ، حيث يمكن أن يحدث كل شئ ، وحيث يتولد كل شئ من أى شئ ؛ حيث يسكن الماء والرعد فى نار واحدة ، ويلهو الماء مع الماء ، أو يتدحرج مهيار بين « **أنا الجمر** » و« **أنا الثلج** » ، أو يحيا « **فى ملكوت الريح** » ويملك « **فى أرض الأسرار** » .

وعندئذ لن نكون فى حضرة زمن متعين أو مكان متعين ، بل فى مطلق الزمان والمكان ، وأهم من ذلك كله مطلق التحوّل والصيرورة .

والتحول والصيرورة هما الشئ الثابت فى عالم مهيار الذى لا يثبت فيه شئ على حال . والزمن ـ فى هذا العالم ـ سيّال لا يرجع إلى الوراء ، بل يتحرك ـ فيه ـ مهيار مثل « **الريح لا ترجع القهقرى ، والماء لا يعود إلى منبعه** » . (ص ٣٣٠) لكنه ـ فى نفس الوقت ـ زمن التحول الذى يصل فيه مهيار بين الماضى والحاضر فى حركة دائرية تتوجه ـ دائما ـ صوب المستقبل . وليس ـ فى هذا الزمن ـ « **إبحار فى الذاكرة** » ، أو بحث فى « صندوق التذكارات » ـ إذا استعرنا لغة صلاح عبد الصبور . وليس ـ فى هذا الزمن ـ ما يشبه تحدد حركة القطارات التى ترحل فوق قضيبين « ما كان ـ ما سيكون » ـ إذا استعرنا لغة أمل دنقل . وإنما كل شئ ـ فى حركة هذا الزمن ـ غير محدد . الاتجاه الوحيد للإبحار فيه هو المستقبل ، ولكن المستقبل نقطة حلم وليس نقطة وصول :

أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل ولكننى أضيىء .
إننى بعيد . والبعيد وطنى ص ٤٠٥)

قد نقول إن هذا الزمن هو زمن « الحضور » . ولكن علينا أن نفهم الحضور ـ هنا ـ بمعنى أقرب إلى المعنى الصوفى[١٥] ، أعنى بمعنى لا يتحقق فيه حضور القلب بالحق إلا عند الغيبة عن الخلق ، حيث يحل المطلق فى النسبى ، ليتحول الزمن المتعين إلى زمن الحلم ، فلا ينفصل الحضور ـ فى الآن ـ عن الحضور فيما كان ، أو فيما يمكن أن يكون ، أو ـ حتى ـ فيما لا يمكن أن يكون . إنه زمن التناسخ ـ الإضاءة ، لو

استخدمنا لغة « **المسرح والمرايا** »[١٦] . والسفر الدائم اسم آخر لهذا الحضور الذى هو أقرب إلى « **التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل** » ، حيث يمكن ـ فى ساعة واحدة من الزمن ـ أن تجتمع كل أيام السنة وتطلع الشمس مع القمر[١٧] . وفى هذا **الزمن ـ الحلم** نفلت من قانون **الزمن ـ الواقع** ، ونتجه فى كل اتجاه ، ولكن إلى الأمام ، دون أن نرجع إلى الماضى ، بل يصبح الماضى نفسه كامنا فى مبدأ الحركة إلى الأمام مثل الحاضر تماما .

والمكان ـ فى عالم مهيار ـ مكان متحول هو الآخر ، ينسرب مبدأ الصيرورة فيه فيدمر ثبات ذرات الأرض ، فلا تبقى حدود ثابتة ، بل حركة لا تقتنصها سوى لغة الاستعارة التى تدمر المسافة ، فى نفس الوقت الذى تقتنص فيه تحولها . وليس ـ فى هذا العالم ـ نقاط للحدود ، أو حواجز بين الكائنات والأشياء . إن الشجرة يمكن أن تغير اسمها ، والحجر يمكن أن يغتسل بالصوت ، ويهبط التاريخ المنحدر فى حوار مع النمل ، ويلبس الضفدع قناع التاريخ ، وتجلس نجمة عند البحر لتترك جلدها وتغيب .

ولذلك يقترن مهيار ـ دائما ـ بالسفر . والسفر اكتشاف . فى السفر نعرف الحضور والغياب ، الموجود وغير الموجود . ويزداد الغياب تبعا لازدياد الحضور[١٨] . ومهيار ـ دائما ـ على سفر ، يتجه إلى المستقبل ، فى صيرورة تجعل منه « **تاريخا من الرحيل** » (ص ٣٩٦) . هكذا :

تولد عيناه
فى سفر يسيل كالنزيف
من جثة المكان . (ص ٣٣٥)

* * *

قلت لأسنانى للأظافر الزرقاء
لينى معى واستسلمى للموج والهديرْ
قلت لها أن تقطع الحبال
بينى وبين الشاطئ الأخيرْ ـ
لا حدّ لى لا شاطئٌ أخيرْ . (ص ٣٨٤)

* * *

حول خطاى تُبتكرْ
جزيرةٌ من الحجرْ
من الشّررْ ـ
أمواجها مقيمةٌ
وشطها على سَفَر . (ص ٤٩٠)

* * *

وقد يتغيركل شئ فى مهيار أو حوله إلا التغير نفسه ، إذ يظل التغير علته الفاعلة . ويتحوّل فيه وبه كل شئ إلا التحول الذى يظل قانونه الأوحد . ولذلك يبدو مهيار قابلا لكل صورة ، كابن عربى ، فنطالعه عبر تجليات متعددة ، تقودنا كل منها ـ بطريقتها الخاصة ـ إلى مهيار الذى يقودنا ـ بدوره ـ إلى تحولات لا تنتهى .

والفارق بين تجليات مهيار فارق يرجع إلى درجة القوة فى تحولاته من ناحية ، ودرجة الشفافية فى وسائط الطبيعة عندما يتجلى فيها مهيار من ناحية أخرى . ولذلك يبدو مهيار مفردا وجمعا فى وقت واحد ، ويتجاوب تعارض إفراده وجمعه مع تعارض تحولاته بين الرماد والورد ، والليل والنهار ، والعودة إلى الرحم المنبع ، والانطلاق منه صوب البعيد الذى يدمّر المنبع نفسه . وبقدر ما تحدث هذه التحولات فى الداخل تحدث فى الخارج ، بل ينعكس الداخل فى الخارج ، ويسقط الخارج فى بؤرة الداخل ، ويربكنا التحوّل المتعاكس ما بين الداخل والخارج ، فينعكس نظام الرموز الأسطورية نفسه فى غير مرة ، مدمّرا نفسه وخالقا نفسه ، تماما مثل مهيار الذى يزدوج ويثلث ، ويخلق نفسه وقت أن يدمر نفسه ، ليعود ليدمّر نفسه من جديد .

ومثلما يصنع مهيار بنفسه يصنع بالطبيعة من حوله ، وكأن قدراته على التحوّل والتقمص ، والاتصال والانفصال ، تتفجر بلا حدود ، فتحوله مثلما تحوّل كل شئ معه . هكذا نراه هابطا أعماق الأرض ـ الرحم ، عاشقا يتدحرج فى عتمات الجحيم مثل أورفيوس ، ونراه مرتحلا مع الأمواج ، غارقا فى رعب البحار ، يجهل أن يبقى أو يعود مثل أوديس (أوليس) ، ونراه يبتكر ماءً لا يرويه ، كاتبا فوق الماء قصيدة

للغبار ، حاملا مع سيزيف صخرته الصماء . ونراه متمردا على الطوفان الإلهى ، ماحيا « نوحا » القديم ، باعثا نوحا الجديد ، نبيا متمردا يبحر لا يصغى لصوت الإله . ونراه حالا فى الماء ، داخلا فى طقس الموج مثل تموز ، متفتتا إلى رماد ، مولودا بالنار مثل الفينيق ، متفتحا فى الزهور والأشجار مثل أدونيس . ونراه - أخيرا - منتظراً عمر بن الخطاب « الحجر الأخضر فوق النار » ، راثيا النواسى ، متحدا معه فى العذاب الجميل والريح والشرر ، كاتبا بريشة الحلاج المنفوخة الأوداج باللهيب ، باحثا مع بشار عن لؤلؤة زرقاء يحفظها للسنة العجفاء .

وتحولات مهيار - على هذا النحو - تجعل منه إلهاً ونبيا وشيطانا وساحرا ، وتجعل منه حضورا متصلا ومنفصلا بالعناصر الأربعة ، فتجعل منه داخلا فى طقس الخليقة ، خارجا منه إلى طقس الموت ، والعكس صحيح . هكذا يصبح مهيار - فى جانب من تحولاته - « سيد الأشباح » و« سيد الخرافة » ؛ مملكته السحر ومركبته الشيطان ، يحيط بالأرض كالحبل ؛ يحاور الكهوف ، ويصيّر الجبال كلمات . كما يصبح - فى جانب آخر من تحولاته - « مهيار هذا الرجيم » و« سيد الخيانة » ، الذى يرفع الميتين ذبيحة ، ويصلى صلاة الذئاب الجريحة ، فيصبح « الذئب الإلهى الجديد » الذى يتحوّل - مرةً أخرى - ليصبح « الإله الشقىّ » . ولكنه يظل - مع ذلك - يموسق الحجر ويراقص الأثير ، يبارك حتى الجحيم ، ويرد لوجه الحياة البراءة .

٢ - ٣

إن كل هذه الصفات - كما قلت - تدخل بمهيار إلى قدس أقداس الأداء الشعرى للأسطورة ، فتصل بين حضوره وحضورها ، وتوحّد بين منطقه ومنطقها . وبقدر ما يصل هذا الأداء بين مهيار وآلهة الولادة الجديدة (فينيق ، وتموز ، وأدونيس) ، وبقدر ما يجمع هذا الأداء بين مهيار والنماذج العليا للولادة الجديدة (المسيح ، والحسين ، والحلاّج) فإن هذا الأداء ينقل مهيار من عالم الكائنات الإنسانية المتعينة ، ليجعل منه حضوراً لفيزياء الأشياء نفسها ، وتجليا من تجليات أسطورة التكوين ، خصوصا عندما تتحرك رموز الخلق والولادة الجديدة ، محاكية عناصر الكون ، فتحدث آثارها فى هيئة « سحر تمثيلى » ، يبتعث العناصر ويعيد خلق الأشياء . ولذلك يدخل مهيار فى علاقة متبادلة مع عناصر الكون الأربعة (الماء ، والأرض ، والهواء ، والنار) ، بل تتحول حزم العلاقات التى تتشكل ما بين هذه العناصر لتصبح مكونات بنائية فى قناع مهيار ، وعناصر فاعلة ومنفعلة فى تحولاته ، فتبقى هذه العناصر ثابتةً ودالة ؛ يحدد حضورها الخصائص الأساسية لحضور مهيار ، وتحدد ترابطاتها ترابطات متجاوبة فيه ، فتحدد - فى النهاية - الأبعاد الدلالية لبنيته .

ولكن بقدر ما يتحد مهيار بهذه العناصر فإنه ينفصل عنها . إنه - من ناحية - يحل فيها وتحل فيه ، يتجلى من خلالها كما تتجلى الرؤى فى ذرات الغبار ، وينتقش فيها كما تنتقش السماء على صفحة البحر ؛ وتحل هى فيه لتصبح قوتها المدمرة هى نفسها قوته المدمرة الخالقة ؛ فتتحول كلماته - مثلا - وفى جانب منها فحسب - إلى رياح تهز الطبيعة وتدمرها كى تخلقها مرةً أخرى . وينفصل مهيار - من ناحية أخرى - عن هذه العناصر ، ليصبح فاعلا فيها ، يوجهها ويتصرف فيها ، فيكون أقرب إلى الإله فى أساطير التكوين :

ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح . (ص ٣٦٩)

لكن مهيار يعود - مرةً أخرى - ليصبح منفعلا بعناصر الطبيعة ، مذعنا لقوتها مرةً ، ناطقا باسمها مرةً ثانية ، متمردا عليها مرةً ثالثة ؛ فيكون أقرب إلى الإنسان فى تحولاته التى تجمع بين السقوط والقيامة ، والخطيئة والبراءة .

والتمرد خاصية أساسية فى هذا التحوّل الأخير . لكنه تمرد يتجاوز الطبيعة بالطبيعة ، أعنى أنه تمرد يتجاوز العناصر بالعناصر نفسها ، حين يعاكس ما بينها ، ويدمر نظامها ليخلق منه نظاما جديدا ، تتجاوز فيه الطبيعة ومهيار وضعهما الآنى ، ليصل كلاهما إلى حالة من الخلق المتجدد ، لعلها الحالة التى وصفها أدونيس عندما قال : - فى « مفرد بصيغة الجمع » - « أكمل جسدك بنفيه » و« دمّر ما أنت لتبنى من أنت »[١٩] . ولعل هذا الفهم يقربنا من فهم تمرد مهيار - فى وجه من وجوهه - حين يعبر فوق الله والشيطان . إنه تمرد يتجاوز طرفين متعارضين ليخلق منهما - بنفى كليهما منفردين - طرفا ثالثا يحتويهما معا ، فيجمع مهيار - بذلك - نعمة المعرفة إلى نعمة السقوط والتمرد ، دون أن يفارق كلتا النعمتين وعىٌ حاد بالتوحد والانفصال . ويجمع مهيار - فى هذا البعد - بين آدم الذى واكب إنشاء الخلق ، ونوح الذى واكب إعادة الخلق . ولكن تنعكس الإعادة فى الإنشاء ، مثلما تنعكس الطاعة فى المعصية ، والماء فى النار ، والحياة فى الموت ، ليصبح مهيار شبيها بآدم سيد الشجر الملعون (المعرفة) وسيد الثمار (التمرد) ، وشبيها بنوح ، لكنه نوح الجديد الذى يفعل نقيض سلفه القديم ، فيبحر صوب المعصية ، أى يعبر صوب اليأس والموت حتى نهاية الطوفان ، جاعلا من يأسه وسقوطه علامةً على إله جديد . وعندما يتجاوب صوت الشبيهين - داخل مهيار - يتخلق منهما صوت ثالث ، هو « مهيار هذا الرجيم » الذى يعلن تمرده وعلامته :

مات إله كان من هناكْ
يهبط من جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاكْ
فى اليأس فى المتاه
يصعد من أعماق الإله

لربما فالأرض لى سريرٌ وزوجةٌ
والعالم انحناء . (ص ٣٦٣)

ولكن التمرد الذى يتجاوز الإله القديم ليخلق إلها جديدا ، هو الإنسان ، لا يلبث أن يدخل بهذا الإله الجديد فى سفر التكوين ، فيجعل منه خلقا جديدا للإله القديم نفسه . وعندئذ تتحول علاقة الانفصال بين مهيار وعناصر الكون الأربعة (الماء ، والتراب ، والهواء ، والنار) لتعود إلى الاتصال والامتزاج مرّةً أخرى . ويتحول قناع الإنسان - عندئذ -

فيصبح قناع الآلهة . لكن الآلهة ـ هذه المرة ـ ليست آلهة أساطير البعث ، أو الولادة الجديدة فحسب ، وإنما آلهة أساطير الخلق فى نفس الوقت .

وتتجاوب ـ عبر هذا المستوى من الاتصال ـ عناصر الكون الأربعة ، بل تتجاوب مكونات كل عنصر من هذه العناصر بعضها مع البعض الآخر . فتتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم ؛ وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى يتخلق منها فينيق الإله ، كلما تفتت رمادا . ويتجاوب الغوص فى الماء مع الهبوط إلى باطن الأرض ليصبح عودة إلى الأم ـ الرحم ، ورغبة فى التخلق . وعندئذ يتجاوب باطن الأرض ـ المنطوى على النار ـ مع عنصر النار الذى تتخلق منه الآلهة خارج الأرض ؛ فيتجاوب الداخل والخارج ، مثلما يتجاوب الماء والتراب ، عندما يتحول كلاهما إلى عنصر للذكورة والأنوثة معا ، ومثلما تتجاوب نار الأرض مع نار السماء فى الصاعقة الخضراء . وتتجاوب الريح مع بقية العناصر . تنطوى ـ مثلها ـ على نفس النقيضين ، فتؤدى إلى الدمار مثلما تؤدى إلى الخلق ، فتصبح مقابلا للنار وقرينا لها . وعندئذ يصبح الحضور فى «**الرياح التى تطفئ ، الرياح المضيئة**» (ص ٤٧١) وجها آخر للحضور «**فى موكب الصاعقة المضيئة . فى موكب الصاعقة الخضراء**» . (ص ٣٦٨) .

وعندما تصبح علاقة مهيار بهذه العناصر علاقة اتصال ، يحدث لون من تبادل الصفات بينها وبينه . إنه يعكس عليها ثنائيته المتعارضة على مستوى التزامن والتعاقب ، وتعكس عليه العناصر ـ بدورها ـ ما تنطوى عليه من تناقض ، فتتجاوب دلالة الخلق والتدمير ما بين مهيار والعناصر ، ليصبح هو إياها وتصبح هى إياه .

٢ ـ ٤

ويتحد مهيار ـ أول ما يتحد ـ بالنار . يجتاح ـ مثلها ـ الأشياء والكائنات ، عنصراً من عناصر الدمار ، لكنه يغدو ـ مثلها ـ عنصراً من عناصر الخلق ؛ فيتخطى عالما يحرقه ويحترق معه ، ليخلق عالما فتيا يبعث فيه من جديد . ولكن النار ـ فى مهيار ـ لا تنطوى على هذه الثنائية البسيطة ؛ إنها تتعقد وتصبح جماعا متجاوبا من الدلالات المتداخلة ، وتنطوى على تضاريس متباينة تباين القناع نفسه . إن نار مهيار ، أشبه بتلك النار التى تحدث عنها باشلار Gaston Bachelard ، نار حميمة وكونية : «تحيا فى قلوبنا مثلما تحيا فى السماء ، تنبعث من أعماق المادة لتمنح نفسها بدفء الحب ؛ أو تغوص فى المادة راجعة إليها ، لتبقى كامنة حبيسة ، مثل الكره والانتقام . وهى الظاهرة الوحيدة ـ بين كل الظواهر ـ التى يمكن أن نعزو إليها ـ تحديدا ـ القيم المتعارضة للخير والشر ، فنراها مشعّة تذكو فى النعيم ، متلظية تتلهب فى الجحيم . إنها رقيقة معذبة ، تملأ معدتنا بما تنضجه من طعام ، وتملأ رؤانا بما تحمله من نبوءة ... فهى القداسة التى تحرسنا وتفزّعنا ، وهى الخير والشر فى آن . ولأنها تنطوى فى ذاتها على تناقضات فهى أحد مبادئ التفسير الكونىّ . »[٢٠]

ومثل نار باشلار ، تجمع النار ـ فى قناع مهيار ـ ما بين التناقض والتجاوب ، فتجمع ما بين الازدواج والتوتر . ولذلك يتعارض النقيض مع نقيضه ويحتويه فى نفس الوقت ، وتزدوج المكونات وتتعارض لتتجاوب ـ رغم ذلك ـ تجاوب المرايا المتقابلة . وفى هذا الإطار تتجاوب نار المعرفة التى سرقها بروميثيوس مع ثمار المعرفة التى اقتطفها آدم ـ كما قلت منذ قليل ـ وتتجاوب نار المعرفة التى اغتصبها بروميثيوس مع نار التمرد الذى أعلنه إبليس المخلوق من نار . وتتجاوب النار التى خلق منها العالم مع النار التى تحرق فينيق . وتتجاوب كلتا النارين الأخيرتين مع نار بروميثيوس لتزدوج ـ فى الدلالة المركبة ـ رمزية المعرفة المقترنة بالتمرد ورمزية الخلق المقترنة بالتدمير . وعندما تزاوج النار بين المعرفة والفعل فى سرقة النار الإلهية (ومن ثم تنفى سطوتها على مستوى الفعل ، وتقهر غموضها على مستوى المعرفة) فإنها تزاوج بين الخلق والتدمير ، فتجعل من بروميثيوس وجها آخر للفينيق ، ذلك الإله الذى يدمّر نفسه بالنار ليخلقها مرةً أخرى ، فكأنه يتمرد على عجزه لينفيه ، ويدمر ما هَرِمَ من بعضه ليبتعث ما هو فتيٌّ من كله .

والموت الناريُّ ـ فى هذا السياق ـ عودة إلى النقاء ، ولادة جديدة من رحم النار الذى يقابل رحم الأرض ـ الأم . نفى للدنس ، واستعادة للجوهر الأنقى . إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت ، لكنها تبعث كل ما كان نقيا ، فتجعله أشد صفاءً ، عندما تخلصه من شوائبه ، وتجعله مخلّدا ، لأنها تنفى عنه كل ما يقترن بالفناء . لذلك دخل هرقل مُحْرَقته الهائلة التى صنعها بيديه ـ كما لو كان مضطجعا فى وليمة مزدان الجبهة بأكاليل الزهور ـ ليستصفى عنصره الإلهى الخالص[٢١] . وكذلك يخرج الفينيق من النار التى انبعثت من رماده ، بعد أن نفت النار عنه كل ما يخامره من أو شاب الفناء . وكذلك اختار أمبدوقليس ـ الفيلسوف الإنسان ـ الموت الذى يصهره ويمزجه بالعنصر النقى ـ النار ـ عندما ألقى بنفسه فى بركان أطنه[٢٢] . وعندما يُستصفى الجوهر الأنقى من النار ـ على هذا النحو ـ يبقى فتيا متوهجا لا ينطوى على سكون أو ثبات ، بل ينطوى على الحركة والتخلق الدائم . ذلك لأن النار ترتبط ـ فيما ترتبط به من دلالات ـ بالرغبة فى التغير ، والإسراع بعجلة الزمن ، والرغبة فى أن تصل الحياة إلى اكتمالها . ولكن الاكتمال قرين شمس ـ نار أخرى ـ لا تتوقف عن الحركة فى زمن الصيرورة .

وأول الدلالات (النارية) جذبا للانتباه ـ فى مهيار ـ التمرد ، الذى تندلع ناره لتحرق المألوف الساكن ، وتسعى إلى معجزة لا تكتمل ، لتقيم عالما متغيرا ، دون أن تقنع بأنصاف الحلول :

وجه مهيار نارْ
تحرق النجوم الأليفه . (ص ٣٤٥)

* * *

يضربنا مهيار
يحرقُ فينا قشرة الحياة
والصبر والملامح الوديعة . (ص ٣٣٧)

* * *

وإلى معجزة لم تكتملْ
أتخطى عالما تحرقه
أغنياتى وأمدّ العتبة . (ص ٤٢١)

* * *

أغنيتى فى اللهب الوردىّ :
الكل أو لا شئ . (ص ٣٩٢)

* * *

ولكن نار مهيار التى تزاوج بين نار التمرد ونار المعرفة ، فتزاوج بين «الفعل» و«الوعى» تظل – فى جانب منها – ناراً علوية ، قرينة معرفة مطلقة ، ترتبط بأسرار الخلق وليس بقوانين المخلوقين ، وتنسرب فى أسرار العناصر وليس فى طرقات المدن . لكنها تعود – فى جانبها الآخر – لتهبط من عالمها العلوىّ إلى العالم الأرضى ، عالم البشر ، فتتقدم نحو المدنية ، لتعكس وجه الحضور «**وأرض المسافات فى ناظر المدينة**» ، لتصل بها إلى «**أرض الشفافية الحائرة**» . (ص ٤٨٢) و«الفعل» – عند هذا المستوى – فعل "كونى" ، يتجلى فى الشعيرة الطقسية من منظور الحلم وليس من منظور الواقع . ولا يتولد – شأنه شأن المعرفة – نتيجة حركة البشر ، وإنما نتيجة حركة التعارض فى العناصر التى يتكون منها ، أو يتحد بها ، مهيار ؛ فيهبط «الفعل» من الأعلى إلى الأدنى ، مثلما تهبط البشارة والنبوءة من السماء . ولذلك تظل «أسرار» النار أسراراً قصية متأبية ، محجوبة وغريبة ، تحتاج إلى من يهبط بها من عالم الآلهة إلى عالم البشر . فيظهر مهيار ، فى صورة بروميثيوس ، هابطا من الأعلى إلى الأدنى . ولكنه لا يحقق هبوطه بالنار إلا بعد سرقة الآلهة ، أى بعد «الخيانة» و«الرفض» الذى يقترن بالسقوط .

وعند هذا المستوى تتحول الدلالة البروميثية (بروميثيوس) فى مهيار إلى دلالة إبليسية ، لتصل النار ما بينه وبين إبليس «الرجيم» فى مقارفة المعصية الأولى ، فينقلب مهيار إلى «**هذا الرجيم**»(٢٣) الذى يعبر «**الطريق الرجيمة**» (ص ٤٢٣) ، طريق النار ، تلك التى لا يملك – إزاء اختياره الرفض – طريقا غيرها :

ماذا ، إذن ليس لك اختيار
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفضْ . (ص ٤٣١)

ولكن مهيار يتجاوز طريق الشيطان «الرجيم» ليتحول إلى بروميثيوس مرةً أخرى ، فيصل – عبر «الطريق الرجيمة» – إلى مرحلة قتل الآلهة بالنار التى سرقها ، فيتجاوز الآلهة والشيطان معا ، ويستبدل بالآلهة القديمة – عبر النار – آلهة جديدة :

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة
وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام
السبعة . (ص ٤٢٥)

وعندئذ تتلهب النار التى اغتصبها مهيار ، لتجعل منه عنصراً مضيئا يرتبط بالمعرفة الهابطة – عبر خيانته – إلى الأرض :

أعيش بين الغيم والشرارة
فى حجر يكبر ، فى كتاب
يعلم الأسرار والسقوط . (ص ٣٦٦)

* * *

وحيرتى حيرة من يضيئ
حيرة من يعرف كل شئ (ص ٣٦٧)

وتنتقل – من خلاله – «**الشفرة اللامعة فى جحيم الإله**» (ص ٣٨٠) لتصبح «**رمحا من الضوء**» (ص ٤٣٧) مصباحا وقنديلا يتوهج «**فى العيون المطفئة**» (ص ٣٣٥ ، ٣٤٢) وشمسا تقيم فى العيون لتجعلها «**ترى الضوء كل الضوء**» (ص ٤٦٤) .

وعند هذا المستوى يغدو مهيار العنصر النارى **المضيئ** نقيضا مدمراً لكل ما هو **معتم** ؛ فتتعارض الشمس التى تقترن بتوهج المعرفة المغتصبة مع القمر الذى يقترن بالليل المعتم ، فيمثّل الفعل المحبط والجهل الأليف . ويتحول مهيار إلى شمس فاعلة ، تقترن بالتغير والتحوّل ، مثلما يتحول حضوره الشمسى إلى نفى للقمر وقتل له :

أعيش خفية فى أحضان شمس تأتى (ص ٣٥٦)
وأنا موت القمر (ص ٤١٨)

ويتحول موت القمر – بدوره – ليصبح تجليا آخر من تجليات قتل الأب – الإله للحصول على المعرفة ، فيقترن القمر بالعنقاء المشعوذة – الطائر النارى المزيّف – ويقترن مهيار بطائر يناقض العنقاء المشعوذة ، هو السمندل ، الطائر الذى يستلذّ بالنار ، ولا يحترق بها :

قاتل القمر أنا ، قاتل العنقاء المشعوذة ، أركب صهوة السمندل وأنتشق الجمر (ص ٥٣٠)

وعند هذا البعد الدلالى يصبح قتل القمر قرين الحصول على الضوء ، وتشرب النار ، فيرتبط فعل القتل بالفعل الخلّاق وتولد الخصب وتورّد البكارة :

حين قتلت القمر المغطىّ بالسحر والدخان
دخلت فى أغوارك المضاءة
بالعشب والبراءة
قربّت وجه العالم البعيد(٢٤) . (ص ٤٥٤)

وهكذا نواجه تحولا آخر من تحولات مهيار النارية ، ونرتد – مرةً ثانية – إلى التمرد والرفض اللذين يسمان مهيار ، فيصل كلاهما – عبر النار – بينه وبين كل الرافضين المتمردين . («الذين يلغمون قشرة العالم ، المليئون بالجمر ، المليئون كالجمر ، الذين يغتصبون ... هؤلاء سميتهم بأسمائى» (ص ٤٠٦ ») ونعود – مرة أخرى – إلى اقتران المعرفة والفعل وتجاوب كليهما مع ثنائية السقوط والقيامة ، التى تصبح – بدورها – موازية لثنائية الخلق والتدمير ، بشرط أن نفهم السقوط باعتباره خيانة لا مفر

منها لتنشق النار ، وجريمة لا مناص منها كى يظل مهيار « أمينا للضوء » ؛ فيجعل العالم « ساحرا ، متغيرا ، خطرا » . باختصار يعلن « التخطى » .

والقيامة ـ على هذا النحو ـ قرينة الخلق والولادة الجديدة . وكما لا تتم القيامة دون خيانة ـ أو سقوط ـ كذلك الخلق لا يتم دون تدمير ، والولادة الجديدة لاتتم دون افتداء أو تضحية . لكن التضحية ـ هذه المرة ـ تأخذ شكلا مختلفا ، يقترف به الإله الابن الفعل فى داخله ، فيحرق نفسه بالنار مثلما ساهم فى احتراق الإله الأب . وعند هذا المستوى الدلالى ينتقل الفعل من ثنائية **الإله الأب/الإله الابن** إلى ثنائية ذاتية بين **إله قديم/إله جديد** ، داخل نفس الرمز . والإله القديم ـ فى هذه الثنائية الأخيرة ـ يدخل نار التحول والتغيير ليتطهر فيها ، نافيا ما هَرِمَ منه ، باعثا كل ما يمكن أن يتخلق منه ؛ فيدمّر نفسه بالنار ليخلقها بالنار . وعندئذ يتحد مهيار بالعنقاء التى تحرق نفسها لتجدد نفسها ، فيتحد بالفينيق ـ ذلك الطائر الإله . وقد صاغته ـ مكتملا ـ قصيدة « **البعث والرماد** » فى ديوان يسبق مباشرة « أغانى مهيار الدمشقى » .

٢ ـ ٥

وفينيق[٢٥] Phoenix - phenix ـ فيما يقال ـ طائر مصرى أسطورى . أجمل ما تكون الطيور . كان يظهر ـ فى مصر ـ مرةً كل خمسة قرون ، قادما إليها من أعماق جزيرة العرب ، ليحل فى هليوبوليس . (معبد رع ـ الشمس) وهو فريد فى نوعه ؛ إذ يبنى مُحْرَقة موته بنفسه ، ويشعل فيها النار بحركة جناحيه ، حتى إذا احترق واستحال رمادا ، نهض ـ مرةً أخرى ـ من رماده ، فتيا مخلّدا[٢٦] . والفينيق ـ على هذا النحو ـ رمز مزدوج يجمع بين النقيضين اللذين ينطوى عليهما عنصر النار . يضاف إلى ذلك أنه ينطوى ـ ذاتيا ـ على عنصرى الأنوثة والذكورة المنفصلين فى غيره من آلهة الولادة الجديدة ، مثل تموز / عشتار ، وأوزيريس / إيزيس ، وأدونيس / أفروديت[٢٧] .

ومن المهم أن نلاحظ أن رمز الفينيق هو أول الرموز التى اقتحمت شعر أدونيس الشاعر ـ على أحمد سعيد وليس الرمز ـ وسيطرت على ديوانه الأول (من أعماله الكاملة) . قد نفسّر ذلك ـ من ناحية ـ بأن أدونيس وقع على رمز الفينيق فى شعر المعلوف ، وأعجب به فألح عليه ، وعلى النار ، إلحاحاً بينا ، ولكن هذا التفسير لا يحل مشكلا ، ولا يضيف شيئا سوى معلومة تاريخية ، إن صحّت . وقد نفسّر ذلك بأن النار هى أصل الكون والمادة الأولية التى تتحكم فى « **التحولات** » التى ينتقل بها كل عنصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى وهى النار والماء والأرض (التراب) ، فيما تقول فلسفة هرقليطس[٢٨] . وقد نقول ـ مع باشلار ـ إن النار هى الموضوع الأول الذى ينعكس عليه العقل الإنسانى ، وأن اقتحام الإنسان لها هو الذى ميّز ، تحديدا ، ما بين الإنسان والحيوان[٢٩] . ولكن هذا التفسير ـ رغم طرافته ـ لا يبرر ما نجده عند أدونيس من تجاوب بين العناصر الأربعة ، ومن ظهور لافت لعنصر الماء الذى لا يقل أهمية عن النار ، خصوصا أن الماء هو العنصر الذى ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذى تسمّى به على أحمد سعيد الشاعر نفسه . وربما كان الأكثر قربا إلى سياقات النص أن



نفسر غلبة النار فى الديوان الأول «أوراق فى الريح» بوصله بسياق الدواوين اللاحقة عليه، فنبحث — من ثم — عن تفسير يصل ما بين «الفينيق» و«أدونيس» فى علاقة رمزية

وعلينا — عندئذ — أن نسترجع التجاوب الذى أشرت إليه بين العناصر من ناحية، ونصل بين هذا التجاوب الذى لاحظناه والتاريخ الأسطورى الذى جعل هزيود Hesiod يقول إن أدونيس كان ابنا لفينيق (٢٩). هذا التفسير يصل بين أدونيس والفينيق على مستوى الدلالة الأسطورية، ويجعل الشاعر (على أحمد سعيد) الذى سمى نفسه باسم الرمز — الابن (أدونيس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط بالرمز — الأب (فينيق).

وإذا انتقلنا من رمز الأسطورة إلى واقع الشعر بدهتنا ملاحظة مؤداها أن أدونيس الشاعر (على أحمد سعيد) عندما يرثى أباه، الذى مات محترقا، لا يجد لأبيه رمزاً أنسب من الفينيق، بل يعاكس الإشارة الدينية (الإسلامية) إلى إبراهيم النبى وينفيها ليحل محلها أسطورة الفينيق:

يا لهب النار الذى ضمّه
لا تكُ بردا، لا ترفرفْ سلامْ
فى صدره النارُ التى كوّرت
أرضا عبدناها وصيغت أنامْ.
لم يفنِ بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبلِ
كالشمس فى خطورها الأولِ

تأفل عن أجفاننا بغتةً
وهى وراء الشمس لم تأفل (المجلد الأول ص ١١٧)

ومن السهل أن نلاحظ — فى البيت الأول — أن الإشارة القرآنية — «قلنا يا نار كونى بردا وسلاما على إبراهيم» (الأنبياء / ٦٩) تنفى نفيا متعمدا، ليتأكد عنصر النار الذى يرتبط بالخلق المتجدد فى الفينيق، وتستبق الخصائص المدمّرة للنار لتستخلص منها الدلالات الموجبة للخلق. ولذلك يعود الأب، بالنار، إلى المنشأ الأول فيصبح خلقا متجددا، مثل الشمس التى يتحد بها مهيار، تغيب فى الليل لكنها تعود فى الصباح، تماما مثلما يغيب الأب ليعود مجدّدا فى هيئة الابن.

ويتغير عنصر النار — فى الديوان الثانى لأدونيس «**أوراق فى الريح**» — ليقترن بحركة جيل جديد يتمرد على القديم. وهنا يتحد الخاص بالعام، أو يتم التعبير عن المفرد بصيغة الجمع — لو استخدمنا لغة ادونيس الشاعر. إن هذا الجيل الذى يصبح جمعا لمفرد:

يرفض، يرفض أن يرق
إلا حرّقا. (ص ٢٢١)

ويسعى إلى ثورة فى الصميم، ثورة تكتب تاريخا جديدا بالنار والرماد:

سنكتبه بالضياء ونكتبه بالسّواد
ونكتبه بالرّمادِ (ص ٢٣٨ — ٢٣٩)

وعند هذا التحول يقترن البعث بالرماد، عبر مستويات متعددة، ويبرز الفينيق مكتملا كرمز شعرى، لأول مرة، فيسيطر على قصيدة بأكملها، هى قصيدة «البعث والرماد» التى تتحول — فى جوانب منها — إلى ابتهالة طقسية لهذا الإله — الأب:

فينيق حِنّ واتئِدْ
فينيق مُتْ، فينيق مُتْ
فينيق ولتبدأ بك الحرائقُ
لتبدأ الشقائقُ
لتبدأ الحياةُ،
فينيق يا رمادُ يا صلاةُ. (ص ٢٦٣ — ٢٦٤)

ومن السهل أن نلاحظ أن العلاقة بين **الإله — الأب والإله — الابن** ليست هى نموذج العلاقة **البروميثية** (بروميثيوس) وإنما هى نموذج آخر يتصالح فيه الإله الأب مع الإله الابن، ليصبح التحول بينهما أقرب إلى الدورة الطبيعية التى لا تتوتر عناصرها. ومن الممكن أن نلمح — فى هذا النموذج المتحول — بعض مكونات الوعى الأسطورى للشيعة المسلمين عن القبس الإلهى (النار) الذى ينتقل من النبى إلى على. ومن على إلى الأئمة من بعده (٣٢). ولكن انتقال هذا القبس — أو النار — يتم فى شكل أقرب إلى الحلول. مما يسمح بامتزاج عناصر من التصوف وصلت بين النار والحلول فى أسطورة الحلاّج (٣٣). وحوّلت الحلاج نفسه ليصبح — فى عينى أدونيس الشاعر — شكلا آخر للفينيق. خصوصا عندما يتم التركيز على ريشة الحلاج «**المنفوخة الأوداج باللهيب**». وكوكبه الطالع من بغداد. حيث:

النار فى عينيك
مجاحة تمتد للسماء. (ص ٥٠٦)

إن هذا الحلول هو نموذج العلاقة بين فينيق — الأب — وأدونيس الابن؛ ولذلك تختفى — مؤقتا — علاقة **التعارض** بين الإله الأب / الإله الابن، فى نار بروميثيوس، وتحل محلها علاقة **الإبدال** الاستعارية. حيث يحل طرف محل طرف آخر. ولذلك يتحد الإله الابن (أدونيس) بالإله الأب (فينيق):

فينيق سر مهجتى
وُحِّد بى، وباسمه عرفت شكل حاضرى
وباسمه أعيش نار حاضرى. (ص ٢٦٧)

فيصبح هذا الاتحاد علامةً على التولّد؛ إذ يموت الأب ليبعث فى الابن، ويصبح حضور الابن علامة على دورة جديدة من التخلّق للأب نفسه:

صار شبهَ الرماد، صار شرراً

والغابر استفاق من سباته
ودبّ فى حضورنا . (ص ٢٦٨)

وإذا تركنا «البعث والرماد» ـ فى ديوان «أوراق فى الريح» ـ وعدنا إلى الديوان التالى ، مباشرة ، وهو «أغانى مهيار الدمشقى» لاحظنا التبادل اللافت بين صفات مهيار وصفات الفينيق . ولا غرابة فى ذلك ، فالعلاقة بين مهيار وفينيق علاقة نارية ، وهى ، تخصيصاً ، علاقة الأسطورة التى تؤكد التولد الذاتى للأصل ، فيتحقق فيها النقيضان ذاتيا ، داخل نفس الإله الذى يصبح الابن والأب معا . إن مهيار ـ بعبارة أخرى ـ مثل فينيق «**يخلق نوعه بدءا من نفسه ـ لا أسلاف له وفى خطواته جذوره** . » (ص ٣٣٠) .

ولكن العلاقة بين مهيار والفينيق علاقة مزدوجة . تقوم ـ فى جانبها الأول ـ على الاتحاد . وتقوم ـ فى جانبها الثانى ـ على الانفصال . ولكن يظل الجانبان مترابطين ترابط النار التى تصل بين الأشياء . وفى جانب الانفصال تتحول كلمات مهيار إلى ابتهالات طقسية متدرجة الإيقاع ، أعنى أنها تبدأ ـ أولا ـ بالانتظار :

أنتظر الله الذى يجىء
مكتسيا بالنار . (ص ٣٧٩)

ثم يتحول الانتظار ليصبح استدعاءً واستحضارا :

أيقظ لنا ، يا لهب الرعد على التلالْ
أيقظ لنا فينيق ـ (ص ٤٧٧)

ثم تتحول الابتهالة إلى مفتتح أداء طقسى يشبه قربانا يؤديه مهيار باسم الفينيق :

باسم رب يخط كتابة
فى كهوف العذاب العتيقْ
أرفع هذا الحريق

أبدأ هذى الجنازةْ (ص ٤٢٦)

ثم تختفى الابتهالة ويحل محلها الأداء الطقسى نفسه . فتتحول العلاقة بين مهيار والفينيق إلى علاقة اتحاد . فيتقمص مهيار الفينيق . ويحل الفينيق فى مهيار ليصبح الأخير تجليا من تجليات الإله القديم . ويموت مهيار ـ فى هذا الأداء ـ كى يبعث بالنار . تماما مثل فينيق :

الله ما أجمل أن يضيع بى وجهى وأن أضيعْ
ممتلئا بالنارْ
يا قبر يا نهايتى فى أول الربيع . (ص ٣٦٤)

ولكن موت مهيار ليس بعثا له وحده بل ولادة جديدة لكل من حوله . ولذا تجتاح النار التى تصل بينه وبين الفينيق كل شئ لتخلق من القديم جديدا . ومثلما يتحول الفينيق القديم إلى طائر فتى ينبعث من رماد احتراقه ، يتحلل العالم القديم ـ حول مهيار وفيه ـ إلى لرماد ، لكن الشرر المتطاير من احتراق مهيار يشعل نار الحضور فى العالم :

أفتح بابا على الأرض ، أشعل نار الحضورْ
....
خالقا لليالى الحبالى
وطنا من رماد الجذورْ
....
حارقا مومياء العصور . (ص ٣٧٥)

وعند هذا الحد تتحول الابتهالة الطقسية التى كانت تبشيرا بمقدم الفينيق لتصبح تبشيرا بمقدم مهيار الذى يصبح احتراقه علامة على التجدد ، وشعيرة من شعائر حرق الآلهة :

لاقيه يا مدينة الأنصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلق يديد
قوسا يمر القبر
من تحتها ، وتوجّى صدغيه
بالوشم أو بالجمر ـ وليحترق مهيارْ . (ص ٣٤٠)

٢ ـ ٦

إن الصلة بين «فينيق» و«مهيار» وجه آخر من الصلة بين «مهيار» و«أدونيس» ، أعنى وجها تتداخل فيه مكونات عنصرى «النار» و«الماء» فى علاقات دالة ، تتجاوب مؤكدة ازدواج الخلق والتدمير داخل قناع مهيار . إن «فينيق» الإله ـ الأب عندما تدمّره النار ، موحِّدة بينه وبين «أدونيس» الإله ـ الابن ، يتحول إلى **حرائق** مثلما يتحول إلى **شقائق** :

فينيق ، ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق .

ويعكس دمار الأب وتخلّقه ـ عند هذا المستوى ـ دمار الابن وتخلّقه ، عندما يمر الابن بنفس الدورة ، ولكن بتجليات أخرى . ولذلك فإن **الشقائق** التى تزهر من احتراق الفينيق وتنبت من رماده ـ فى قصيدة «البعث والرماد» ـ ليست سوى الزهور التى تبرعمت من جراح أدونيس الإله الجميل الذى مزّقه خنزير برىٌّ . إنها ـ فى الحالتين ـ نبت يمزج لونه بين لونى الدم والنار ، فيوحِّد بين الشقائق التى تنبثق من الرماد والشقائق التى تنبت من دماء أدونيس الممزّق . والكلمة اليونانية للزهرة التى نبتت من دماء أدونيس **anémoné** مشتقة من **anemos** النسّم والريح ، فترتبط بنسمة الخلق المجدَّدَة ، والتلاقح بين الزهور ـ غبار الطلع . ويقرن فريزر بين هذه الزهرة (الأنيمونى) «**وشقائق النعمان**» ، جاعلا منهما شيئا واحدا[٣٤]

وإذا تابعنا فريزر ـ فى اهتمامه بترابطات الأسماء ـ وأضفنا إلى ذلك ما ذكره من أن اسم «أدونيس» ليس سوى تحريف لإحدى صفات الإله السومرى تموز[٣٥] ـ أى ابن المياه العميقة فى السومرية ـ لاحظنا ـ فى شعر أدونيس مرةً أخرى ـ ذلك الترابط ما بين العناصر ـ عبر الأسماء ومصاحباتها اللغوية ؛ إذ تصل «الشقائق» بين «حرائق» فينيق الأب و«دماء» أدونيس الابن ؛ فتصل بين النار والماء ، وتصل كليهما بالأرض ـ الرماد ، التراب التى تنبت فيها الشقائق . وتغيّب الأرض ـ كالرحم ـ الإله القتيل (أدونيس) لتبعثه مرة أخرى فى الربيع الذى يقترن باسم سلفه السومرى تموز . ولذلك تصبغ دماء أدونيس مياه الأنهار والبحار بلونها القرمزى ـ فيما تقول الأسطورة . وبقدر ما تصل «الشقائق» بين «الماء» و«النار» و«التراب» ـ على هذا النحو ـ تصل بينها وبين «الرّيح» التى تحمل غبار الطلع ، والتى تقترن نسمتها الخالقة بزهرة «الأنيمونى» التى ليست ـ بدورها ـ سوى «شقائق النعمان» أو قطع الدم .

ولعل هذا كله يبرر التبادل والتجاوب بين «فينيق» و«تموز» أو «أدونيس» ، فيبرر علاقات المماثلة والمجاورة التى تصل بينهما . إنه تبادل وتجاوب عنصرين فاعلين فى الكون ـ الماء ، النار ـ تربط بينهما الأساطير بعلاقات متعددة الأبعاد[٣٦] ، وأعنى علاقات تشكل سياقا آخر تتفاعل معه العناصر الأساسية فى سياق قناع مهيار . ورغم أن اسم «أدونيس» الإله لا يرد ـ فى «أغانى مهيار» ـ مثل اسم «الفينيق» الذى يتكرر ، فإن أدونيس الإله يظل حاضرا مقترنا بالمياه ، التى تفضى سياقاتها إليه .

وتتنوع ملامح الحقل الدلالى للماء فى قناع مهيار ، فتصل هذه الملامح بين المطر والغيم والغمام والسحاب ، وتربط بين الموج والشلال والبرق والرعد والصاعقة ، وتقارب بين السفينة والطوفان ، لتصل بينهما وبين الشراع والسفر ، وتجاوب ما بين أعماق البحار ، حيث ينبثق الإله من الماء ، وما بين أعالى السماء ، حيث يهبط الإله مع المطر . وتتعارض حزم العلاقات فى الحقل الدلالى للماء ، فتعكس تعارض الأدنى مع الأعلى ، والداخل مع الخارج ، والسكون مع الهياج ، والمد مع الجزر ، والسفر مع الإياب ، والضوء مع الظلمة ، والذكورة مع الأنوثة ، فتعكس ـ بذلك ـ تعارض فعلى الخلق والتدمير ، وتقابل الحياة مع الموت ، وتباين دورة الفصول . وتتجاوب ـ فى نفس الوقت ـ حزم العلاقات ، فتتناغم بين مكونات الحقل الدلالى للماء ؛ فتوازى بين الطوفان والمطر ، والشراع والموج ، ورحم المياه وعذرة الشجر ، وبرك الدموع وجثة المطر ، وشجر الأعماق والجرس النائم فى المحار ، ومغاور الكبريت وأعماق البحار . وتوازن ـ بعد ذلك ـ بين تعارضات المد / الجذر ، والداخل / الخارج ، والغياب / الحضور ، والسكون / الهياج ، وتعارضات السفر / الإياب ، والموت / الحياة ، والجدب / الخصب ، والقبول / الرفض .

وتزدوج حركة مهيار الأدونيسى وتتعاكس ، مثل حركة الماء . إنه يقبل من الأعلى إلى الأدنى ؛ من السماء إلى الأرض ، كالغيم لا يرد ، وكالراية المعلّقة :

بجفون السحاب المشرّد والمطر الفاجع . (ص ٤٢٠)

فيتحول ، مثل المطر ، إلى قوة تدمير تنفى الجدب ، لكنها تظل قوة باعثة للخصب ، ذلك لأن السماء :

رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودنت كى تدلّى[٣٧]
وجهه ، فوقنا ، جرسا أخضرا . (ص ٣٤٣)

لكن مهيار ـ فى نفس الوقت ـ ينبثق من الأدنى إلى الأعلى ؛ من أعماق البحر إلى سطحه ، ويندفع من البحر إلى الأرض كالموجة أو الطوفان .

وعلاقة مهيار بالبحر علاقة متعارضة . إنه ـ من ناحية ـ «يهبط بين المجاذيف بين الصخور» (ص ٢٣٨) ليظل ـ وحده ـ البذرة الأمنية الساكنة فى قرار المياه . لكنه يخرج من البحر «من رئة البحر» (ص ٣٧٩) أسمر مليئا بغبطة الفهد ، ليتسع حضوره فيصل بين الأرض والسماء ، وينتقش فيهما وفى ما بينهما :

«مزدوج أنا ، مثلث ، أنقش وجهى على الريح والحجر ، أنقش وجهى على الماء ، أسكن فى ثنيّة الأفق ، أسكن فى الأفق ، وعلى جبينى قناع من الموج ، والبحر توأمى وشبيهى .» (ص ٤٥٠)

وعند هذا الحد يتحول مهيار ، ليصبح خالقا ، متعاليا ، يقدر أن ينقل البحر من مكانه ، وأن يعلن بعث البحار ، وأن يتيح للبحر أن يتنهد وأن يرقص ، ويضرب بعصاه الصخر فينبجس الماء معلنا الطوفان وسفر التكوين .

إن هذا العنصر المائى ـ فى مهيار ـ يصل بينه وبين أدونيس وتموز . تصل حركته بين المدّ والجذر بغيابهما وحضورهما بين الخصب والجدب . ويوازى النخيل ـ والثمار المصاحبة لحركة الماء فى خطى مهيار ـ الربيع التموزى المرتبط بصحوة أدونيس الإله القتيل . ولكن أدونيس ـ فى مهيار ـ أقوى من تموز ؛ ذلك لأن الصلات التى تصل بين مهيار والأسطورة الإغريقية أقوى من الصلات التى تصل بينه وبين الأسطورة السومرية[٣٨] . وعندما يحدثنا مهيار عن نفسه قائلا :

أنا ذاك الغريق الذى تصلى جفونه
لهدير المياه . (ص ٤٢٣)

فإنه يبتعث فينا ذكرى أدونيس أكثر من تموز ؛ ذلك لأن غوصه فى الماء ـ الرحم أقرب إلى الهبوط الأورفى (أورفيوس) للعاشق الذى يتدحرج فى عتمات الجحيم ، منه إلى الهبوط التموزى إلى عالم إيرشكيجال[٣٩] . وعندما يدخلنا مهيار فى عالم الرؤيا لنراه فى طقس الخلقة :

ودخلت فى طقس الخليقة فى
رَحم المياه وعُذْرةِ الشجَرِ
فرأيتُ أشجارا تراودنى
ورأيت بين غصونها غُرفا
وأسرّةً وكوىً تعاندنى ،
ورأيت أطفالا قرأت لهاْ
رَمْلى ، قرأت لهم
سُوَرَ الغمام وآيةَ الحجَرِ
ورأيت كيف يسافرون معى
ورأيت كيف تُضىءُ خلفهمُ
برئُ الدّموع وجنّةُ المطر . (ص٤٥٧)

فإننا نرى فيه أدونيس أكثر مما نرى تموز ؛ فآية مهيار هى الحجر (النارى) الذى يذكر بأورفيوس ، ذلك العاشق الذى يتدحرج حجرا . والماء الذى يشتعل حول مهيار «جدرانا من اللهب » يقود إلى نار الفينيق التى تنسرب فى «سور الغمام وآية الحجر» فتسطع مع الأطفال (المستقبل) و«تضئ خلفهم » . وعندما يموت مهيار ، ليبعث من جديد ، فلا يبقى له :

فى روعة الصباحْ
إلا دم فتىّ
يجرى مع السماء (ص٤٩١)

فإنه يظل أدونيس أكثر منه تموز . وحتى عندما يزدوج بالمسيح ، أو يتحد معه ، فى فعل التضحية فإن جراح عروقه (الرجيمة) تظل تقودنا إلى العنصر النارى فيه ، فتصل بين الحضور الأدونيسى الذى لا تفارق ماءه نار الفينيق .

ولهذا كله يظل مهيار ـ فى جانب منه ـ مزدوجا ؛ يتماثل فيه عنصر الماء مع عنصر النار ، ويتجاور فيه أدونيس (الإله ـ الابن) مع فينيق (الإله ـ الأب) . وينتج عن هذا التجاور والتماثل تجل جديد من تجليات مهيار ، أعنى تجليا يجاور بين عنصرى الماء والنار ، ليصل بينهما وبين بقية العناصر ، فيبدو مهيار أقرب إلى إله من آلهة أساطير الخلق :

يأخذُ من عينيهْ
لألأةً ، من آخر الأيام والرياحْ
شرارةً ، يأخذ من يديهْ
من جزر الأمطارْ
جبلّةً ويخلق الصباحْ . (ص٣٤٨)

ولكن يظل الماء والنار عنصرين فاعلين فى قناع مهيار ، لهما حضورهما اللافت الذى يصل بين حضور فينيق وأدونيش ، فيصبح هذا الحضور ضفيرةً من الماء والنار ، لا تفارق مهيار :

- **أنا التائه الذى يتقدم سيلا ونارا . (ص٤٢٠)**
- **وأمس دخلت فى طقس الموج وكان الماء لهبى . (ص٣٥٧)**
- **أعيش بين الغيم والشرار . (٣٦٦)**
- **عيناى من عشب ومن حريق . (ص٣٦٤)**
  أعبر فى كتابى
  فى موكب الصاعقة المضيئة
- **فى موكب الصاعقة الخضراء .(ص٣٦٨)**
- **وفى خطاى العشب والصاعقة . (ص ٣٧٣)**

وعندما يتجاور فينيق (النار) وأدونيس (الماء) فى مهيار ـ على هذا النحو ـ يصبح تجاورهما بداية المماثلة التى تدنو بهما إلى حال من الاتحاد ، يشعل معه مهيار «نار الجرح » (ص ٣٥٩) ، ويموت موتهما المعاد بين الماء والنار :

سلاما أيتها الجثة العائمة يا حياتى . واحترق ياجسدى أيها الرؤيا . (ص ٣٧٣)

لينبعث بعثهما المعاد ـ أيضا :

غدا غدا فى النار والربيع
تعرف أنى قاتل القطيع
تعرف أنى حاضن البذور . (ص ٣٧٣)

٢ ـ ٧

إن ارتباط الماء والنار ـ على هذا النحو ـ هو ارتباط بين عنصرين فاعلين . ولكن بمجرد أن يتماثل هذان العنصران الفاعلان أو يتجاورا فإنهما يبتعثان عنصراً ثالثا له فاعليته الخاصة ـ وإن ظل منفعلا بهما فى هذا السياق ـ وأعنى بهذا العنصر الأرض ـ التراب .

ويتحول مهيار ـ فى هذا السياق ـ كالماء إلى عنصر إخصاب كونى . يقتحم الأرض فيطهرها إذ ينقى دنسها ، ويُطفلها إذ تزدهر فيها عطاياه الخصيبة . وبقدر ما يرتبط مهيار ـ فى هذا السياق ـ بالذكورة ، ترتبط الأرض بالأنوثة ، فتتحول إلى الأم ـ الرحم الذى يعود إليه الابن ليغيب فيه كى يبعث منه ثانية . وتأخذ الأرض أشكالا أخرى مغايرة ، زوجة أو بغيا ، لكنها تظل الأنثى التى يتجدد بها الذكر . والأنثى التى تتجدد بتجدده .

لكن التعارض بين ذكورة مهيار وأنوثة الارض ليس تعارضا ثابتا أو مطلقا ؛ ذلك لأن مهيار ـ فى غير حالة ـ يجمع عنصرى الذكورة والأنوثة فى داخله . وعندئذ يكون بعضه أقرب إلى الأنثى ، خصوصا عندما يتحد هذا البعض بالأرض ، أو «يلبس جلد الأرض » فيعانى ـ مثلها ـ من تقلب حالات الخصب والجدب . ويكون بعضه الآخر أقرب إلى الذكورة ؛ عندما يتحد هذا البعض بالنار التى نستصفى ، والتى تبدو ـ فى بعض جوانبها ـ أقرب إلى عنصر الذكورة الذى يقتحم الأشياء مخصبا لها . إن هذا الازدواج ، فى طبيعة مهيار ، يجعله قادرا على التولد الذاتى ، مثل الفينيق ؛ ذلك لأن تفاعل عناصر الخلق يمكن

أن يتم فى داخله . كما أن هذا الازدواج نفسه يجعل مهيار قادرا على التولد فى غيره ، وبواسطة غيره ، عندما تتصل بعض عناصر الخلق من داخله ببعض عناصر الخلق من خارجه ، مثل أدونيس .

وفى هذا السياق يمكن أن نفسر صلة مهيار بالرياح . ذلك لأن الرياح عنصر متحرك ، يصل بين العناصر . ويساعد فى التلاقح بين النباتات . فيساعد فى دورة الجدب والخصب . ولذلك تؤجج الرياح النار . وتهيّج سطح الأرض فتثير غبار الطلع . وتحرك الماء وتتحرك معه . فتساهم فى اتصال الماء بالأرض . واتصال الأرض بالسماء . واتصال الذكورة بالأنوثة . ويرتبط مهيار . بالريح . يحيا «**فى ملكوت الريح**» (ص ٣٣٢) . ويعيش «**فى ذاكرة الهواء**» (٣٥٥) . ويمشى «**وله قامة الريح**» (٣٣٠) . ويربط أفراسه «**بحبال الرياح**» (٣٨٣) . ويصرخ كى تتوالد فى صوته «**الرياح المضيئة**» . والرياح التى تمزج «**بالسماء الغبار**» (٤٢٠) . كى تتخلق فى حركته «**موجة الريح**» (ص ٤٥٨) . و«**رياح المطر**» (٤٠٨) .

وعندما تصل الريح بين العناصر – على هذا النحو – فإنها تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة . ودورتى الحياة والموت . فتساهم فى إنهاء دورة الجدب وبدء دورة الخصب . فترتبط بحركة الأمواج المندفعة إلى حضن الأرض . وبحركة الأشرعة المرتحلة من الشواطئ . والراجعة إليها . وسقوط الماء الهابط من السماء والمندفع إلى الأرض . والشرر الذى يقتحم الأشياء . والصاعقة التى تصل بين الماء والنار وتصل بين السماء والأرض . أما عندما تسكن الريح وتهمد فليس ثمة سوى السكون والهمود والموت . انطفاء النار . وسكون الماء . وموت الأرض .

وبقدر ما تصل الريح بين دورتى الحياة والموت . تصل بين عنصرى الذكورة والأنوثة داخل مهيار وخارجه . إن علاقتها بالأرض – فى جانب منها – أشبه بعلاقة الذكر الذى يحرك الأنثى . ولذلك تحمل الريح «غبار الطلع» رمز الخصوبة . لتحوّل به مواطن الجدب إلى خصب . وعندما يرتبط جانب الذكورة – فى مهيار – بالريح . يرتبط بغبار الطلع . وذرات المطر . وشرر الصاعقة . ولذلك يهبط مهيار إلى حضن الأرض – الأم . «**مازجا بالسماء الغبارا**» . ويمشى بين أنحائها وخلفه الغبار . أو :

يسير فى خف من الغبار . (ص ٣٩٣)

وعندما يحمل مهيار – فى حركته – «**حكمة الغبار**» (ص ٤٩٢) فإنه يحمل «**كتاب الغبار**» (ص٣٥٩) و«**كتاب الأسرار**» ، ذلك الكتاب الذى ينطوى على المعرفة ويبشر بالفعل ، فتكشف صفحاته عن أسرار الخلق ، وتمهد للفعل الذى يراقص التراب كى يتثاءب (ص ٣٢٩) والنسمة الخالقة التى تقسر الحجر على الحبّ «على الرقص والحب» . (ص ٥١٨) .

ويعكس التعارض بين الجانب الذكرى فى مهيار وأنوثة الأرض تعارضا آخر – على مستوى العناصر – **بين قطب الماء والنار ممتزجين** ، من ناحية ، **وقطب الأرض** من ناحية أخرى . **إنهما قطبان متباعدان** – فى هذا الجانب – تباعد الذكر والأنثى . **ولأن مهيار يجمع بينهما** فى داخله فإنه يصل بينهما فى حركته الخارجية بينهما . ولذلك تمتزج النار والماء فى مهيار . ليهبط من أعلى إلى أسفل . كالرعد مقترنا بالصاعقة ، أوكشعاع الشمس . مقتحما الأرض كالرمح . ليصل بين المتعارضين فيصل بين نقيضيه – الذكر والأنثى – ويتم التجدد .

وعند هذا المستوى نلمح حركة تداخل كونى بين عناصر فاعلة وعناصر منفعلة . وتبدأ حركة مهيار من القطب الأعلى ، متجليا – أول ما يتجلى – فى «**رمح**» لا تخفى رمزية الذكورة فيه :

○ **هو ذا يأتى كرمح وثنىّ**

...

هو ذا يلبس عرى الحجر

...

هو ذا يحتضن الأرض الخفيفة (ص ٣٣١)

○ **من أنتَ ؟**
رمح تائه
رب يعيش بلا صلاة (٤٩٧)

ويتجلى مهيار – ثانى ما يتجلى – فى شمس ذكرية :

وأنا شمس نحيلة
تحتها غيّرت الأرضُ رُباها
والتقى التائه بالدرب الطويلة . (ص ٣٧٤)

ويتجلى مهيار – ثالث ما يتجلى – زوجا للصاعقة التى تغير الأشياء :

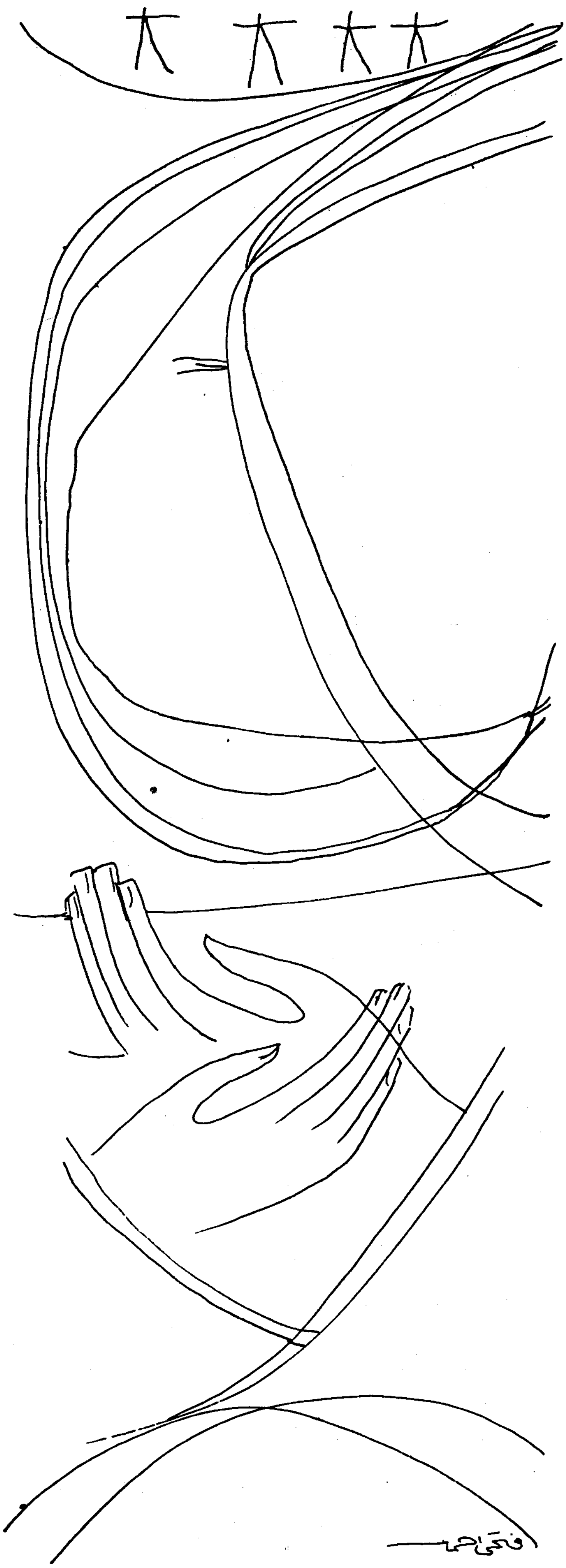
أيتها الصاعقة الخضراء
يا زوجتى فى الشمس والجنونْ
الصخرة انهارت على الجفون
فغيرى خريطة الأشياء . (ص٤١٦)

ولكن الصاعقة (الأنثى) لا تستطيع تغيير الأشياء منفصلة عن الذكر . إن امتزاجها به وامتزاجه بها يحوّل كليهما إلى رمح جديد للذكورة ، يقتحم الأرض الأنثى :

«**تلك هى دروبنا – نتزوج الصاعقة . نغسل عفونة الأرض ونملؤها بصراخ الأشياء الجديدة**» (٥١٧)

وإذا كانت الصاعقة الأنثى لا تغير شيئا إلا باتحادها بالذكر . فإن الرعد تجل آخر من تجليات مهيار المرتبطة بذكورة الخصب :

«**ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد بين الشفاه الحزينة كالقش . بين الحجر والخريف . بين المسام والبشرة . وبين الفخذ والفخذ .**» (ص ٤٣٥)



ولكن مهيار الرعد ـ فى هذا السياق ـ **يتجاوب مع سياقات أخرى ، ترتبط بالموروث الشعبى العربى ، حيث يحتل الرعد أهمية خاصة فى المعتقدات الشعبية**[٤٠] ، **ويرتبط (فى مرويات يعزى بعضها إلى على** ابن أبى طالب) بالبرق الذى يقال إنه « **مخاريق الملائكة** » . و « **المخراق** » صورة أخرى من الرمح ، تقودنا ـ مرةً أخرى ـ إلى الذكورة التى يرتبط بها مهيار فى علاقته بالأرض ، وهى الذكورة التى تستحضرها شعائر أشبه بشعائر الاستسقاء :

ـ « وأين أنت يارعد يارسول الطوفان ؟ اقتحم اقتحم حرماتنا . نساؤنا ينتظرنك خلف سياج الحلم . فى الغرف ينتظرنك وفوق العشب . الجنس يلفح جلودهن ولا حبيب غيرك . » (ص ٥٢٨) .

وتكتسب « المغاور » و « الكهوف » ـ فى هذا السياق ـ دلالة تقترن بالرحم الذى يقترن ـ بدوره ـ بماء الخلق والتحوّل[٤١] . إن علاقة مهيار بالأرض تستعيد ـ فى جانب منها ـ العلاقة المتوترة بين الابن والأم :

أيتها الأم التى تسخر
من حى ومقتى
أنت فى سبعة أيام خلقت (ص ٣٧٦)

فتستعيد ـ من ثم ـ العلاقة المتوترة بين الإله الأب والإله الابن ، حيث يدمر الابن الأب . عندما يسلبه نار المعرفة (بروميثيوس) ويستعيد سيطرته على الأم (أوديب) . وعندئذ تبدو حركة مهيار ـ صوب أعماق الأرض ـ حركة تسعى إلى « اقتحام الحرمات » :

إن لى موعدا مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم (ص ٣٣٧)

وتقترن هذه الحركة بالشرود « فى مغاور الكبريت » . فلا تهدف إلا إلى معانقة الشرار ومفاجأة الأسرار . (ص ٣٩٤) وعندما يقترن الجنون بالضياع « **فى كهوف العذاب العتيق** » (ص ٤٢٦) يقترن الحب بالمعصية . والتمرد بالمعرفة . فينتهى التحوّل بعبور « **الطريق** » الذى يتجاوز « **المفازة** » ويقضى على « **الإله القديم** » لتخلص المعرفة للإله الجديد . ويتحرر فيه الفعل .

ويتضافر الماء والنار ـ فى هذه العلاقة ـ ليؤكد كلاهما . ـ فى مستوى ثان ـ تطهر الأرض ـ الأم . وتحررها من الجدب . **والأرض ـ الأم ـ** فى هذا السياق ـ أنثى تعانى الجدب قبل اتصالها بالابن . ولكن جدبها لا يعنى العقم . بل تعطل دورة الخصب التى لا تتحقق إلا بشوق الأرض إلى الطوفان . كأنها من درن تغتسل ـ فيما يقول أبو العلاء المعرى ـ وبشوقها إلى النار . حيث تولد من جديد . ومهيار ينطوى على هذين العنصرين معا . أما النار فهى طهارة الأرض :

فاستسلمى للرعب والفجيعة
يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة
واستسلمى للنار (ص ٣٣٧)

إذ بالنار التى تدمر وتخلق ، وتطهر وتخصب ، تختفى الأرض «**يابسة الأحشاء والضروع**» (٣٩٨) لتحل محلها أرض أخرى «**سريرٌ وزوجةٌ**» (ص ٣٦٣) ، وأم لا تسخر من ابنها ، فينتفى الجدب ، وتتشكل عتبة المستقبل وكأنها الإله الفتىّ الخارج من رحم الماء . وتلك هى عتبة المستقبل :

«**أسمرُ طالعٌ من البحر ، ملىء بغبطة الفهد ، يعلِّم الرفض ؛ يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل . أسمرُ طالع من البحر لا تغويه أعياد الجثث ، ملىء بالعالم ملىء برياح تكنس الوباء ، والنسمةُ الخالقةُ فى رياحه تَقْسر الحجر على الحب .**» (ص ٥١٧ ـ ٥١٨)

٣ ـ ١

إن مهيار ـ على هذا النحو ـ قناع يتحرك باعثا أسطورة الولادة الجديدة . ولذلك ترتبط عناصره التكوينية بالعناصر الأربعة للكون ، ويؤدى دوراً داخل شعيرة يراد بها نفى الجدب وبعث الخصب . لكن الأسطورة ـ هنا ـ تظل مرتبطة بواقع محدد . ومهما تباعدت عنه ، وأوغلت فى الرمزية ، فإنها عائدة إليه ، لأنها متولدة عنه . إن الحركة بين الحياة والموت ، والخصب والجدب ـ فى عالم الأسطورة ـ ليست سوى موازاة رمزية لحركة مقابلة فى الواقع . والفارق بين الحركتين هو الفارق بين الأصل الذى يتحول عبر وسيط ـ هو القناع ـ إلى عالم خيالى . هذا القناع الوسيط ـ بدوره ـ يوازى الواقع ، ولكن من منظور محدد ومجال محدد ، أعنى منظور الصوت الذى ينطق من داخله ، والمجال الدلالى الذى تتحرك فيه المكونات الذاتية للقناع . وبديهى ـ والأمر كذلك ـ ألا يتطابق العالم الخيالى مع الواقع الذى يتولد عنه . وبديهى أن تستقل دلالات العالم الخيالى عن أصله . وبديهى ألا يتطابق صوت القناع مع الصوت الحقيقى للشاعر الذى ينطق من خلاله .

ولكن العناصر المكوِّنة للقناع تتحول ـ فى علاقاتها ـ إلى دوال تفضى إلى مدلولات ، تترابط ـ فيما بينها ـ لتشير إلى عالم يسوده الجدب ، وتنقصه القدرة على الخلق ، ويموت فيه الإنسان ، ويختنق فيه الإبداع ، و «**حذاء الشرطىّ**» ـ فيه ـ أجمل منّ «**وجه الشاعر**» (ص ٤٤٦) . وينحدر كل شئ ـ فى هذا العالم ـ صوب الصمت والعقم والانحدار . «**لا همس فى بردى والفرات ، لالقاح ، لا تململ ، السلالة عاقر فى بلادى وخرساء والتاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى .**» (ص ٥١٤) . ويوازى موت الطبيعة ـ فى هذا العالم ـ موت التاريخ . ويوازى موت التاريخ ـ بدوره ـ الصبر والقبول والذل . «**هو ذا شعب يفرش وجهه للسنابك ، هى ذى بلاد أجبن من ريشة وأذلّ من عتبة .**» (ص ٥٢٦) . ويتجاوب ـ فى هذا العالم ـ «**الركوع فى حضرة الأمير**» مع عبادة «**الكتب الذليلة فى القبة الصفراء**» (ص ٤٤٠) .

إن قبول هذا العالم قبول للموت . ولا سبيل إلى الحياة فيه إلا بموته هو . ولكن لأن هذا العالم ينطوى على نقيضه فلا سبيل إلى موته إلا بانبعاث نقيضه ؛ أى انبعاث الخصب الذى ينفى الجدب ، والحياة التى تقهر الموت ، والحركة التى تنفى السكون ، والتمرد الذى يبدد الصبر والقبول . هكذا يمكن أن نتجاوز العالم بالعالم ، كما يمكن أن يتجاوز العالم نفسه بنفسه ، عندما يتجاوز بحياته الكامنة موته الظاهر ؛ مثل الطبيعة ، عندما تنفى عناصر الخصب فيها عوامل الجدب ، وعندما يتحول كل موت فيها إلى بداية لحياة متجددة . وفى داخل هذا الإطار لا يصبح الجدب موتا مطلقا ، أو يصبح الموت جدبا مطلقا ، بل يصبح كلاهما حالة ؛ عَرَضاً ؛ جزءا من دورة ؛ مَفْرقا من مفارق الفصول ؛ وقتا بين الرماد والورد ، ينطفئ فيه كل شىء ويبدأ فيه كل شىء .

وليس هناك أكثر من «أسطورة الولادة الجديدة» تجسيدا لهذا الوضع الرمادى . إن الأسطورة تقتنص هذا الوضع وتجسده ؛ تبدأ من قطرة الدم لتنتهى مع الشقائق ، وتنبثق من الرماد لتستقر فى الورد . ولكن هذه الأسطورة تردّ الحركة بين الجدب والخصب إلى إله ؛ تميته مع الجدب وتبعثه مع الخصب ؛ فترد تحولات الطبيعة إلى تحولاته . وعندما يصاغ هذا الإله من عناصر الطبيعة فذلك لكى ترتد حركة العناصر نفسها إلى حركته الذاتية . ومهيار هو هذا الإله الذى تحل فيه آلهة الأساطير ، والذى تتجاوز به الطبيعة نفسها ، أو يتحول به نقيض العالم إلى نقيضه الآخر .

ولا يحتل مهيار هذه المرتبة إلا لأنه شاعر ، ولأن الشعر أسطورة . إن الشاعر يعرف أن يغيّر الفصول ، والشاعر يعرف أن يكلّم الأشياء . كلماته رياح تهز الحياة ، وغناؤه شرار . وهو يبحث «**عما يعطى للكلمة عضوا جنسيا**» (ص ٤٦٤) و «**يكتب الزمن الآتى على شفتيه**» . (ص ٣٩٧) ؛يدمر العالم ويخلقه فى لغته ؛ ينفى النقيض بالنقيض :

يبتكر الإنسان والسماء
يغيِّر اللحمة والسداة والتلوين
كأنه يدخل من جديد
فى سفر النشأة والتكوين . (**المجلد الثانى ص ٤٥٢**)

ولذلك فالشعر الأسطورة قادر على تغيير العالم ، ونفى الموت والجدب والعقم ، بشرط أن يحل الشاعر محل آلهة الأساطير القديمة .

ونحن ـ فيما تقول لنا «أغانى مهيار» ـ نعيش فى «**مفارق الفصول**» (ص ٥١٤) ؛نعيش «**وحدنا فى المفارق ننتظر**» (ص ٥٢٦) ؛ أى نعيش فى «عصر يتفتت كالرمل ويتلاحم كالتوتياء» . (ص ٣٥٦) ؛باختصار نعيش فى وقت ولادة الأسطورة . ولكى تولد الأسطورة ، ولكى تتحقق ، ويتحول الرماد إلى لهب فى داخلنا ، والجراح إلى ورود فى عالمنا ، لابد من إله أسطورى جديد ، يبدأ سفر الخلق والتكوين ، ويمكن العالم من أن نتجاوز نفسه ، ويمكننا من أن نتجاوز العالم .

ومهيار الشاعر هو هذا الإله . علامته الرفض ، وبشارته التدمير ولذلك تهيّج كلماته الضباع فينا ، وتزرع الفتنة ، وترضعنا الحمى ؛ لتدفعنا إلى أن نسير بلا دليل ، باحثين عن شكل يليق بحضارتنا . وليس

مهما أن يحدد مهيار هذا الشكل ، فالأهم - عنده - أن ندخل عُبّادا فى سفر رفضه ، فنصبح آلهة فى سفر تكوينه . ولهذا تقول لنا بشارته

نموت إن لم نخلق الآلهة
نموت إن لم نقتل الآلهة (ص ٤٧٠)

وبين الخلق والقتل يتولد قناع مهيار ، فتدمر فينا - كقراء - أبنية للوعى لتتولد أبنية أخرى ، فنصبح مشاركين - بمعنى أو بآخر - فى طقس الأداء لأسطورة مهيار . ويظل القناع - فى هذا الطقس - حاضرا ، يفرض حضوره حالة من التوتر - فى مستويات التلقى - تشيع القدرة على الرفض ، لتجعلها قدرة بلا حدود ، وندرك - بسحر الأسطورة - أنْ ليس لنا اختيار سوى جحيم الرفض ، خصوصا حين تكون الأرض مقصلة خرساء .

وعندما نصل إلى مثل هذا الوعى ندرك أن بشارة مهيار - القناع - ليست سوى بشارة أدونيس - الشاعر . ذلك لأن مهيار الإله ، أو القديس البربرى ، يحمل جبهة صانعه - أدونيس - ويلبس شفته :

ذاك مهيار قديسك البربرى
يا بلاد الرؤى والحنينْ
حامل جبهتى لابس شفتى
ضد هذا الزمان الصغير على التائهينْ . (ص ٣٥٢)

إن الإله الأسطورى يتحول - عند هذا المستوى - ليصبح صوتا إنسانيا ، ولكن لا يفصل بين الصوت الإنسانى والصوت الإلهى إلا الوسائط التى تخترقها موجات الصوت ، صاعدة أو هابطة بين سماوات الإله وعوالم الإنسان . وعندما يتحول الصوت الإلهى - فى القناع - ليصبح صوتا إنسانيا ، فإنه يصبح أقرب إلى صوت القديس صاحب البشارة . ولكن هذا القديس يظل «**بربريا**» ؛ لأن بشارته بشارة من نوع مختلف ، لا تشبه بشارة القديسين الذين نعرفهم . إنها بشارة لا تدعو إلى نظام أو عقيدة ، بل تبشر بهدم كل الأنظمة والمعتقدات ، والدخول فى متاهة الرفض الذى لا يقترن إلا بمبدأ الصيرورة المطلقة للخلق والتدمير .

وأتباع مهيار ، ذلك القديس البربرى ، فى هذا المستوى ، هم أولئك التائهون الحيارى ، الذين يجيئون قبل الطريق ، ويولدون قبل النداء . إنهم - مثل قديسهم - يعانون الوحدة والضياع صارخين - فى توحدهم - «**أيها الرفض اكتشفنا**» . (ص ٤٧٢) وعندما يكتشفهم الرفض يكتشفهم مهيار ، فيعرفهم ويعرفونه ، ويتقدم باسمهم :

ساحرا آخذا كالحريق . (ص ٤٧٥)

ويكتب لهم - فى الرياح العنيدة - أغنية كالرمح :

تخترق الأشجار والحجار والسماء
لينةً كالماء
جامحةً مذهولةً كالفتحْ . (ص ٣٦١)

حاملا أغنيته - صليبه فجرا على كتفيه ، رؤيا على قسماته . وعندما يدخل الأتباع عالم الرؤيا يشتركون مع قديسهم - على مستوى الحلم - فى أداء أسطورة مهيار الإله . وعندئذ يتجاوب الصوت الإلهى والصوت الإنسانى فى القناع ، ويتجاوب الشاعر - **الممثل المستور** - مع المتلقين المؤدين فى نفس الوقت . وتتسرب النغمة الأساسية فى الأسطورة ، لتصل بين الخلق والتدمير فى صيرورة دائمة ؛ فلا يصبح لهذه النغمة سوى رجع واحد ، هو : الرفض .

والرفض - فى هذا السياق - رفض مطلق ؛ نقيض دائم لكل سكون ، ونفى دائم لثبات أية حالة من حالات الخلق ، وعداء مطلق لكل نظام يتحول إلى «دوجما» ، وتدمير لكل عقيدة تنخرها عوامل القدمْ . إنه رفض لا يهدف إلا إلى الصيرورة المطلقة ، والتخلّق الدائم من التدمير الدائم . وليس ثمة قبول - فى هذا الرفض - لأى شئ سوى أقانيم ثلاثة هى : «**التحول**» و «**السفر**» و «**البحث**» . ولنتذكر أن البحث وعاء مهيار («آه ، أيها البحث يا وعائى» [ص ٤٦٥]) وهو وعاء لا يستبقى أى شئ سوى حركة النفى ؛ تماما مثل السفر الذى هو بداية ونهاية ، وحركة دائرية ، الطريق نفسه - **فيها** - هو زمن الوصول الذى يتجاوز الزمن المتعين . أما «التحوّل» **فهو صيرورة** من يربط نفسه بشلال لا جذر له ولا نهاية . هذه الأقانيم الثلاثة هى ثالوث مهيار الذى يدفعه إلى أن يوجد وإلى أن يعمل :

لا يملك ، بل يكون
فى طقس التحول
طقس ما لا يتأسس
طقس ما يتناقض وينقض
طقس الرئة والحاسة (ص ١٣٧ **كتاب القصائد الخمس**)

وتتجاوب بشارة مهيار (القناع) - عند هذا المستوى - مع بشارة أدونيس (الشاعر) . إن «**رؤيا**» مهيار الدمشقى تعكس - مهما تعقدت علاقاتها الرمزية - «**رؤية**» أدونيس (على أحمد سعيد) . وعندما يكتب أدونيس «دفترا لأحلام اليقظة» فإنه يردد دوالّ مهمة فى قناع مهيار ، خصوصا عندما يقول :

«**أخلق حالة الرعب . أشيع القدرة على الرفض وأجعلها قدرة بلا حدود . أبتكر مواقع هجوم وأشكال هجوم ، بلا نهاية . أمارس عنف الرعد والصاعقة والسيل . أدخل هذا كله فى نظام ، وأبقى هذا النظام فى حركة دائمة ، فى تغير دائم ... أنسى كل شئ لكى أظل مخفظا بالقدرة على الحلم . أهدم لكى أظل قادرا على البناء . فأنا أعرف أن الهيام بالهدم ، هو علامة الهيام بالإبداع .**»[٤٢] إن هذا الهيام بالهدم هو هيام مهيار الدمشقى ، وهو الهيام الذى يجعل من التأبين صيغة لمهيار الذى يمحو وينتظر من يمحوه ، ولست فى حاجة إلى أن أصل ما بين عنف الرعد والصاعقة والسيل والعناصر الكونية لقناع مهيار .

وعندما نقرأ فى نفس الدفتر _ «**أشعر أن قوتى الوحيدة هى فى أن أطرح الأسئلة باستمرار . وأريد أن أثقب كل شئ بأسئلتى : الجحيم والجنة . الأرض والسماء . لذلك لا مكان لى فى العالم الذى توقف وانتهى : عالم الأجوبة . إن مكانى فى العالم الذى يحرّض ويقلق . ويكشف عن الأعماق والأعالى : عالم الأسئلة .**» (زمن الشعر ص ٢١٦) فإننا نسترجع حلم «التخطى» عند مهيار . وتوقه فى أن يجعل العالم «غامضا . ساحرا . متغيرا . خطرا» (ص ٤٨٦) ونسترجع «البحث» الذى هو وعاء مهيار . و «الرفض» الذى يقترن بمبدأ الصيرورة والسفر :

سافر تركت وجهى على
زجاج قنديلى
خريطتى أرض بلا خالق
والرفض إنجيلى (ص ٤١٥)

وعندما يقترن الرفض بالصيرورة _ على هذا النحو _ نواجه واحدا من أكثر الثوابت إلحاحا فى شعر أدونيس كله . وأعنى نفى القاعدة لتصبح اللاقاعدة هى القاعدة الوحيدة («**أبطل القاعدة . وأقيم لكل لحظة قاعدة . هكذا أقترب ولا أخرج . أخرج ولا أعود .**» [٢/٦٧١]) إن هذا النفى المستمر هو حلم أدونيس (**الشاعر**) ومهيار (**القناع**) . وإذا كان الأول يظل معلقاً فى العالم الذى يتحرك ، فإن الثانى يحوّل الغد إلى طريدة ويعدو يائسا وراءها .

قد نقول إن الرفض ، بحد ذاته ، عنصر هدم . ولكن أدونيس (الشاعر) يقول لنا : «**ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتى بدون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها _ كالرعد الذى يسبق المطر . فالرفض ، وحده ، يتيح لنا ، فى المأزق الحضارى الذى نعيشه ، أن نأمل بالطوفان الذى يغسل ويجرف ، وبالشمس التى تشرق على خطواته .**» (زمن الشعر ص ٢٤٠ _ ٢٤١) .

ولكن ما المستقبل الذى يسعى إليه هذا الرفض ؟ لقد اقترن _ عند مهيار _ بالطوفان وبالنار . الطوفان الذى يغسل ويطهر ، والنار التى تتقدم نحو المدينة ، واللهب الوردىّ الذى يغنى الكل أو لاشئ . ولكن إذا أردنا تحديد هذا المستقبل ، خارج الشعر ، قلنا مع الشاعر الذى يتقمص القناع إن المستقبل هو الحلم الذى يتم فيه تخطى الدولة ، وقيم التاريخ ، والطبقة ، والثقافة إلى حياة «**بلا طبقات ولا دولة . حيث تنتهى سيطرة الإنسان على الإنسان وتسود أخلاق الحرية والمسئولية الشخصية بدلا من أخلاق السلطة والعقاب . ويصير الشعر عملا آخر والعمل شعراً آخر .**» (زمن الشعر ص ١١٨)

ولن يجعل مستقبل _ على هذا النحو _ مهيار مرتبطا بأية أيديولوجية أو نظام ، أو معتقد ، على الأقل بالمعنى الذى نعرف به هذه الكلمات . إنه يظل مناقضا للنظام مدمِّراً للأيديولوجية . ولعله يبتعث من الأيديولوجية التى يحرقها أيديولوجية أخرى ، أو يخلق من تدمير الأنظمة أنظمة جديدة ، ولكنه سرعان ما يعود ليرفض ما خلق أو ابتعث ، وتهدم مابنى . سعيا وراء هذا البعيد الذى يظل بعيدا . ولن يتساءل أدونيس _ فى ثنايا ذلك كله _ عن الكينونة أو عدم الكينونه . كما تساءل هاملت (أكون أو لا أكون) ، وإنما يتساءل عن الفوضى أو النظام . عن الثابت أو المتحول :

. أستبصرُ وأتساءلُ : **أيهما الأفضل أن تتَمَنْهَجَ أو أن تتَفَوْضَى ؟**
ذلك أن فوضاى قطار للحواس . مراكب للأعضاء
ذلك أنها وسائد للعضلات وأراجيحُ
ذلك أنها شرفات
ذلك أنها معاول وثقوب فى إسمنت الحصار
ذلك أنها وعدٌ ما .
(كتاب القصائد الخمس ص ١٤٠)

هكذا يخطط أدونيس (**الشاعر**) ومهيار (**القناع**) وجودا يجعل الوجود حولهما غريبا . أما مهيار فإنه يمحو وجود الآخرين فى لحظة الحضور التى لا تتم إلا بالغيبة عن الخلق . ويتعرف على العالم من خلال نفيه ، ويحقق فعله من خلال الحلم . أما الآخرون ، الناس ، فهم الجدب ، انتفاء الفعل ، سماء لا تنضج تحتها السنابل ، بشر يتكدس تحت لسانهم الرماد «**وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعبا فى الساحات وأرائك وأعلاما**» (ص ٥١٤) وبقدر ما يحاول مهيار _ من خلال **نوح الجديد** _ أن يعيد اتصاله بالآخرين ، أو يؤكد ارتباطه بترابهم ، **فإنه** يتباعد عنهم . («**لاشئ يجمع بيننا وكل شئ يفصلنا**» [**ص ٤٣٧**])

وحينما يصل مهيار إلى هذا الحال ، يصل إلى أقصى درجة من درجات الاغتراب والتوحد . لقد نفى وجود الآخرين ولم يُثبت سوى وجوده . («**أنتم وسخ على زجاج نوافذى . ويجب أن أمحوكم ، أنا الصباح الآتى والخريطة التى ترسم نفسها**» [ص ٤٣٨]) ومادام يخلق وجوده بنفى وجود الآخرين فلا مفرّ أمامه من أن يخلق نوعه بدءا من نفسه . فيتحرك نوعه الفريد متوحدا ، كعنقاء مغرب ، أو كخريطة ترسم نفسها ، لا أسلاف له وفى خطواته جذوره . وعندئذ يترك الوطن المليئ بالسواد ، حيث لا مكان للشمس أو الريح ، وحيث لا وجود إلا للقراصنة ، ليسكن فى فئ القلب :

«**حيث يبدأ القراصنة يأكل الناس بعضهم وتنتهى الكلمة .**
وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبى وأمضى _ أسكن فى فئ القلب وأنسج بحرير القصائد سماءً جديدة .» (ص ٥١٨)

هذه «**السماء الجديدة**» هى سماء «**إنسان الداخل**» (ص ٤٠٦) سماء المتوحد فى أصداف الحلم ، الذى يحفر مقبرته تحت وجهه كالصَّدَفة ، المرتحل الذى يبحر فى عينيه ليرى كل شئ ؛ والسماء التى يمحو تحتها المتوحد آثار الآخرين فى داخله . («**أغسل داخلى وأبقيه فارغا ونظيفا ، هكذا تحت نفسى أحيا**» [ص ٣٥٦]) وهى السماء التى ستظهر _ تحتها _ «**أندلس الأعماق**» والتى سيتم _ تحتها _ اكتشاف «**قارة الأعماق**» :

أنت ملاك ولاترى إلا ما تحت الجلد
هذا هو الشبه الوحيد بينك وبين الملاك

هل تريد ، إذن ، أن تكشف قارة الأعماق ؟ اترك
لغيرك أن يكتشف قارّة الأعالى .

(المجلد الثانى ص ١٤٩)

وتحت هذه السماء يظل حضور مهيار طاغيا ، لا ينتهى مع «أغانى مهيار الدمشقى» بل يمتد ليقتحم كل دواوين أدونيس (الشاعر) ، ابتداء من «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار**» وانتهاءً بـ «**كتاب القصائد الخمس**» ؛ فيصبح مهيار ــ فى مستوى ــ **عنصراً تكوينيا** من عناصر الأقنعة أو القصائد التى لا تحمل اسمه ، لكنها تظل تحمل صفاته وعناصره ؛ ويصبح مهيار ــ فى مستوى ثان ــ **حضوراً مستمرا** ، كاملا . يسيطر على قصائد كاملة ، فى هذه الدواوين اللاحقة ، فيشكل حالة فريدة فى الشعر العربى المعاصر .(٤٣)

٣ ــ ٢

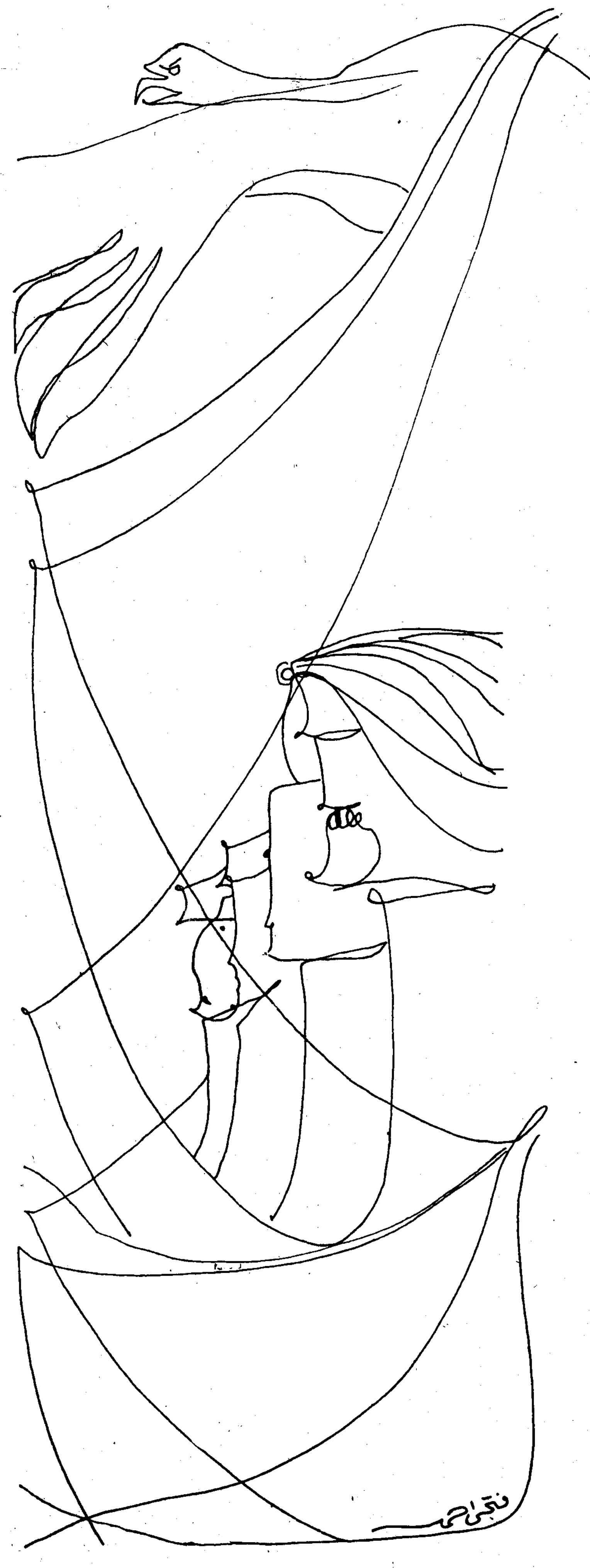
هكذا نرى مهيار ــ فى المستوى الأول ــ داخلا فى تكوين «**الصقر**» ، حالّا فى «**تحولات الصقر**» و «**تحولات العاشق**» ، و «**الليل والنهار**» ، فى «**كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل** .» إن «**الصقر**» ــ مثلا ــ يتمم اكتشاف «**إنسان الداخل**» ، ذلك الاكتشاف الذى بدأه مهيار ، حتى يصل ــ فى وله الصبوة والإشراق ــ إلى «**أندلس الأعماق**» . (لاحظ التكرار الدلالى اللافت بين مهيار «المعلن إنسان **الداخل**» وعبدالرحمن **الداخل**) **وعندما يهتف الصقر ــ فى تحولاته** :

سأغنى هناك
سيكون قناعى غريبا
يداى طريقان وقوسانِ
رأسى نهر
ووجهى جزيرة . **(٧٥/٢)**

فإنه يستحضر صورة مهيار . وكأن هذا «القناع الغريب» الذى يتحدث عنه الصقر ــ فى تحولاته ــ له قوة استحضار سحرية فى السياق . وبقدر ما يحوّل هذا «القناع الغريب» ذراعى الصقر إلى طريقين وقوسين ، **فإنه** يحول «**الرأس**» من الصقر إلى نهر (وسيتكرر الرأس مع النهر ليصبحا عنوان قصيدة كاملة) يرتبط ــ داخل السياقات الكلية للنص ــ بالسفر والنار ، والتحوّل والصيرورة وعندئذ تستحضر صورة مهيار ، **لتظل** فاعلةً دون أن يذكر اسمه ، فى سياق تحولات الصقر ، **فتلعب دلالاتها** دوراً لافتا فى توجيه حركة التحول ، خصوصا عندما تتحول «**دمشق**» إلى أرض ــ أم ، ينبغى أن تحرق كى **تتطهر** بالنار .

ولذلك لا تلبث «**الرأس**» المتصلة بالنهر أن تبرز **فى سياقات** التحوّل ــ فى قصيدة «**أقاليم الليل والنهار**» ــ **فيختفى** «الصقر» ليحل **محله مهيار** ، ويصبح حضوره الضمنى حضوراً مباشراً متعينا :

رأس مهيار يرسب ، يطفو ، يطوف



تقبت وجهه الحروف
رأس مهيار يكبو ويعشق سحر الأقاصي . (٢٣٨/٢)

ولكن دلالات الماء وما ترتبط به من تخلق ، ومن سفر وتحوّل ، تظل دلالات فاعلة ، فتؤدى إلى انبعاث دلالات أخرى مرتبطة بها ، فتبرز «الرأس» – مرةً أخرى – متصلة بالنار والضوء :

رأس مهيار نجم
كأن الليالى
طرقٌ حوله ونارٌ
رأس مهيار يعلو
يضئ الأعالى . (٢٥٨/٢)

فنسترجع العناصر السماوية النارية المضيئة التى ارتبط بها مهيار – فى سياقاته الأولى – لينفى الجدب ، والتى جعلت منه نقيضا للظلمة ، لكنها تجعل منه – فى السياق الحالى – نقيضا للسكون وهاديا للسفر فى طرقات النار ، التى تفضى – بدورها – إلى «نار الرفض» .

وإذا تركنا «**كتاب التحولات**» إلى «**المسرح والمرايا**» واجهنا مهيار – مرة أخرى – عنصرا من العناصر التى تكوّن «**مدائن الغزالى**» ، يلعب فيها – لبرهة – دور «**الممثل المستور**» ، ولكن هذا الممثل سرعان ما تكشف عنه – وتستحضره – النار التى تصل ما بينه وبين الفينيق :

أى نار
أطفأت ، أى نار
أشعلت يا مهيارْ ؟ (٤٦١/٢ – ٤٦٢)

فتصل بينه وبين الولادة الجديدة ، والموت الذى هو الوسيلة الوحيدة للحياة . وعندئذ تكتسب دلالة «الصحو» – فى القصيدة – مغزاها ، فلا تنفصل عن جدلية التدمير والخلق ، و :

يرتجف التاريخ كالطريدة
ينتعش التاريخ

وعندما يهتف الصوت المركزى – فى قصيدة «**مرآة الطريق وتاريخ الغصون**» – قائلا :

الذين يسيرون بين التحوّل والنار
كلهم رافقونى . (٥١٤/٢)

ينبعث مهيار كما لو كانت لكلمتى «التحول والنار» قدرة سحرية على استدعائه ، فيفرض حضوره على القصيدة كلها ، ويصبح شاهدا على الماء الذى يصير :

من لهفة ، نافورة الحريق . (٥١٦/٢)

ويهبط مهيار – فى الليل – محمولاً على «قطيفة» تستحضر على الفور – فى السياق – «شقائق النعمان» :

حيث تصير النار

بحيرة ، ويولد العصفور . (٥٢٥/٢)

ويتحول مهيار إلى :

جسر إلى الهبوط حتى السّحر والشّقاء
فى الجسد الأرضىِّ أو فى جسد السماء
(٥٢٧/٢)

ليتحول وجهه – فى النهاية – إلى

... برج الضوء فى سفينة الظلام
والحلم فى أجنحة اليمام واليمام . (٥٣١/٢)

وإذا تركنا قصيدة «**مرآة الطريق**» إلى «**وجه البحر**» ظهر مهيار – مرةً أخرى – يستحضره «الماء» مثلما استحضرته النار ، فنسمع فى صوته قصيدة تجرح ليل القبر :

بالشمس أن تجئ
فى قدم الشمس ووجه البحر . (٥٥٠/٢)

وإذا تركنا «**المسرح والمرايا**» إلى آخر أعمال أدونيس «**كتاب القصائد الخمس**» قابلنا مهيار ، فى قصيدة «**ثمود**» حكيما يقول :

الريح تؤاتى سفنى
حين يكون البحر بعيدا . (**كتاب القصائد** ص ١٥)

فتتذكر – مرةً أخرى – «**اتجه نحو البعيد والبعيد يبقى**» ، وتتجاوب «ثمود» – فى الديوان الجديد – مع «بابل الحريق» فى الديوان القديم . وإذا وصلنا إلى «**الأوائل**» قابلنا مهيار – فى «**أول الكيمياء**» – مثلما قابلناه من قبل – «**يتلبس وجه الفضاء**» (كتاب القصائد ص ١٩٣) ، فنتذكر عنصره القديم الذى يمتد فى الريح . وتستحضر الريح «**أول العهد**» لينصب مهيار نفسه – مرةً أخرى – «**حطّاب هذا الزمان**» (كتاب القصائد ١٩٤) فنتذكر فى أغانى مهيار :

والرفض حطّاب يعيش على
وجهى – يلملمنى ويشعلنى . (٤٥٨/١ – ٤٥٩)

وتستحضر الريح – ثانية – نار الذكرى ليبدأ «**أول الحنين**» فيحن مهيار «**للنار تلتهم الذاكرة**» (كتاب القصائد ١٩٥) مثلما يحن سياق القصائد الأدونيسية إلى مبدأ التحول ، الذى يفرّق القصائد ليجمعها ، فى صيرورة لا يثبت فيها إلا مهيار – الشاعر – الإله – المخلص – الطَّقس ، الذى ينفى فيه النقيض نقيضه ، ويحترق – معه الماضى – دائما – من أجل المستقبل .

إن تجاوب النار والماء والريح – فى هذا المستوى من قصائد أدونيس – تجاوب الحضور والتحول ، وتجاوب الصيرورة المستمرة لجدلية الخلق والتدمير . ولهذا يفرض مهيار نفسه ، عنصراً تكوينيا ، كلما

ازدوجت النار مع الماء ، أو اتصل كلاهما بالريح فى إحدى القصائد ، أو كلما تحول أىٌّ من هذه العناصر إلى دال يرتبط مدلوله بالتحول والسفر . ولكن النار والماء يظلان عنصرين فاعلين ، لها أهمية خاصة ، ويظل تضافرهما الذى يفرض سطوته على الريح - فى المستوى الثانى - علامة على «جحيم الرفض» الذى يحترق فيه مهيار ، وعلامة على ولادته الجديدة التى تقترن - دائما - بنفى الجدب ، فى سياق السحر التمثيلى .

والعلامة الأولى تفضى إلى التمرد السياسى على أنظمة السلطان . وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح امتدادا موسّعا لإحدى الدلالات الجزئية التى تكررت فى «أغانى مهيار الدمشقى» . وتفضى العلامة الثانية إلى اسطورة الولادة الجديدة ، ولكنها تتحوّر - هنا - لتصبح محاولة انصهار بين «المفرد» المتوهج و «الجمع» المنطفئ . وفى هذا الجانب تبرز قصيدة «الرأس والنهر» لتصبح محاولة متميزة لإلغاء الهوة الهائلة بين مهيار والآخرين . ولكن الإلغاء - هنا - يتم عن طريق ولادة الإله القديم الذى ينبعث من ضفيرة الماء والنار ، فيبعث السيل ليغرق كل شئ فى المياه . وفى المياه - الرحم يتحد الخالق بالمخلوق ، رأس مهيار الحى - أبدا - مع رءوس الموتى ، فتتسرب الحياة من المفرد إلى الجمع .

ونواجه - فى هاتين القصيدتين - الأسطورة أداء ، أعنى نواجهها مصحوبة بشعائر طقسية . ولكن تصاغ الشعائر صياغة متميزة تحاول شاعة دلالة مركزية . ولذلك نسمع - فى هاتين القصيدتين معا - صوات الأداء متعددة ، ونواجه فى كل منها ما يمكن أن نسميه - على سبيل التقريب وليس التحديد - دراما شعائرية . والصراع - فى هذه الدراما - ليس صراع إرادة إنسانية ، أو رغبات بشرية ، بل صراع عناصر رامزة إلى الخصب وأخرى رامزة إلى الجدب . إنه صراع تجريدى إلى أقصى درجة ، بين قوى متعالية إلى أقصى حد ، لا يبرز فيه سوى الإله - الشاعر - مهيار - الذى لا يمكن أن يموت . وحتى لو مات فإن موته ليس سوى بداية وعلامة على ولادة الحياة ، تلك التى يبثها مهيار فى مخلوقات الطبيعة - ومنها البشر - مثلما تبث الريح غبار الطلع . والنقيض الوحيد لمهيار - فى هذا الصراع - هو الجدب ، والموت . وعندما يأخذ الجدب صورة إنسانية ، فإن هذه الصورة تظل تجريدا خالصا ، تنتفى فيه الأبعاد الإنسانية المتعينة لتحل محلها الأبعاد الكونية المجردة لعناصر الجدب فى الطبيعة . والبشر الذين يتحركون ، بين قطبى هذا الصراع ، لا فعالية لهم أو بهم . إنهم مجرد كائنات تتأثر بصراع العناصر الكونية وتستجيب له فحسب ، تماما مثلما تستجيب النباتات للقاح . وإذا أضفنا أن مهيار - فى ذاته - ينطوى على النقيضين ، وأن الحياة فيه تنفى نقيضها الموت ، فى دورة ذاتية تذكر بالفينيق ؛ فإن الصراع - فى هذه الدراما الشعائرية - صراع بين مهيار ونفسه ، صراع بين نقائضه . ولهذا ينتفى التوتر من هذا الصراع ليصبح أشبه بتقلب الفصول . ولهذا - أيضا - يشحب أى مقابل لمهيار فى الطبيعة ، فلا يبدو من هو أقوى منه . ولقد نطق الساحر بالحق - فى «مهيار وتيمور» - عندما قال للسلطان يائسا :

كأنه من طينةٍ
مجهولة الفروع والأصول - أنتَ نارٌ فى الأرض ،
وهو نارٌ فى الأرض والسماء ،
وهو النفس المزروع
فى رئة الحياة . (٣١٧/٢)

ولذلك لا تفترق هاتان القصيدتان - «مهيار وتيمور» و «الرأس والنهر» - جذريا ، من حيث بنيتها العميقة ، عن بنية «أغانى مهيار الدمشقى» ، حيث يصبح القناع أشبه بمركز الدائرة الذى ينطلق منه كل شئ فى الحركة .

هكذا نواجه - فى «مهيار وتيمور» - السلطان الذى جرّ الشاعر الذى يعبد ناره - فى «أغانى مهيار» - إلى المقصلة ، لكن تيمور - هنا - ينوّع المحاولة ويكررها ثلاثا . ويبدأ الأداء - فى القصيدة - بتيمور يسجن مهيار ، ولكن قوة لا تموت كالشمس أو كالبحر ، تخرج مهيار من سجنه . ويقتل السلطان مهيار للمرة الأولى ؛ يقطّع رأسه وجسده مثل اوزيريس ، ويلقى أجزاءه فى جب للأسود ، لكن الأسود لا تأكل الجسد الممزق ، بل يعود مهيار - مثل أوزيريس - متجمعا مرةً أخرى . ويقدّم ساحر تيمور نباتا سحريا ليقتل مهيار - للمرة الثانية - ولكن النبات يبعث حياةً أقوى فى مهيار (تجليات أدونيس الإله) فيصنع تيمور تمثالا مجوّفا من النحاس ، بشكل ثور (والثور مرتبط بأسطورة تموز) يحشوه نفطا ورصاصا وكبريتا وزرنيخا ، ويدخل مهيار فى جوفه ، ويُشعل فيه النار ، ويلتهب مهيار وينصهر ويتحوّل كل شئ إلى رماد ، ولكن الرماد يتحرك ويخرج منه مهيار ، تماما مثلما يخرج الفينيق من النار . وتمتد النار المزدوجة - التى دمّرت مهيار وخلقته - إلى المدينة ، فتدمرها لتبدأ ولادة الأرض والمدينة والناس :

ومهيار دم وماءٌ
والأرض مثل وجهه
تبدأ مثل صوته
والناس يولدون . (٣١٩/٢)

وتمتد هذه الدلالة التى تنتهى بها قصيدة «مهيار وتيمور» لتصبح الدلالة المركزية فى «الرأس والنهر» . ولكن حركة الأداء - هنا - أكثر تعقيدا وامتدادا . إن «الرأس» التى قرنت ما بين «الصقر» و «مهيار» تعود - هنا - لتصبح المركز الأساسى الذى يدور حوله كل شئ .. ولكنها تصبح أكثر تعقيدا من أية مرة سابقة ذلك لأنها تمزج - فى سياقها - بين دلالات رأس الحسين فى الوعى الأسطورى للشيعة[٤٤] ، وبين المسيح وتموز وأدونيس وأورفيوس والخضر معا . ولكن اسم مهيار يظل الاسم الوحيد ، المقترن بهذا «الرأس» ، والاسم الوحيد البارز فى النص .

وتبدأ «الراس والنهر» بحرب تجتاح كل شئ ، فلا يسمع فى موسيقى الموت والغضب سوى صوت أقرب إلى النبوءة ، ثم تتحاور شخصيات متعددة ، وتؤدى أفعالا طقسية ، تدخل بنا - شيئا فشيئا - إلى لب الأسطورة ، ونسمع ابتهالات تدعو وردة الدماء إلى التفتح فى جثة صبية محروقة فى نهر الأشلاء ، فتستحضر الابتهالة رأس مهيار من

الماء ، وتنهض « الرأس » ويسمع صوتها يخرج من الماء . ويستمر صوت « الرأس » كاشفا عن سرها وبشارتها . وبقدر ما يرتبط السرُّ بجدلية الخلق والتدمير تقترن البشارة بضرورة الرفض البارئ :

باسم الغد الصديق

ويصاحب حديث « الرأس » أصوات لجوقة غير منظورة ، تؤدى شعيرة توحّد ما بين مهيار وأدونيس الإله ، بعد أن وحدت بينه وبين الفينيق :

جسد مغروس فى البرية
والنهر دم والموجة نور
جسد هدته الحرية
جسد تبنيه الحريةْ

فنعود – مرةً أخرى – إلى جحيم الرفض . وينطلق صوت « الرأس » يطوف ، كى يزلزل الحدود ، كى يعلم الطوفان . وعندما تنتشر بشارة « الرأس » وتجد من يؤمن بسرها ، وتسلم إليه نفسها ، يقبل السيل ، ويجتاح الجميع . وتغيّب أمواجه كل شئ ليبدو **الرأس** – وحده – جاريا على صفحة النهر كأنه جزء من الماء ، الذى وحدّ بين غرقاه . وعندئذ يكتمل مهيار ، ويصبح موته « المفرد » علامة على موت الآخرين « الجمع » ، وبعثه المفرد علامة على بعث الآخرين . وعندئذ – فحسب – يتحد صوت « الرأس » و« الجوقة » معا فيغيب الرأس مع الآخرين فى أحضان النهر ، كى يتحقق « هجس التكوين » ، فلا يبقى سوى شيخ يلقن النبوءة لأطفال حوله . وتبقى النبوءة منسربة فى الهواء (ومهيار يحيا « فى ملكوت الريح ») :

اصغوا إلى الهواء . فى الهواء ما يقول
فيه زغبٌ وحمّى
وفى الهواء ماء .
يغسل وجه الزمن المدمّى
يجرف
أو يبدع ما يشاء . (٢ / ٤٠٣)

وتردنا النبوءة إلى مهيار – العنصر الأنقى – الذى يتحد به كل شئ ويتجدد به كل شئ ، فلا يبقى فى الكون كله سواه ، فالأمر إليه من قبل ومن بعد .

٣ – ٣

لقد دمّر مهيارُ تيمور – السلطان – ليستبقى جوهر الخلق – الشعر – فوق كل سلطان ، وفجرّ السيل الذى أمات العالم وأحياه ، واتّحدتْ فيه عناصر الكون وتصارعت لتدمر الكون وتخلقه ، ذلك لأن مهيار الشاعر هو الإله الخالق المتجدد الذى لا يموت ، والذى ينفى الجدب ويبتعث الخصب . ولماذا لا نقول – بعد ذلك كله – إن مهيار هو الشاعر ، عندما يصبح الشاعر – بألف لام التعريف – قناعا يرمز لخلاص العالم على يدى الشاعر ؛ فقناع مهيار لا يتحدث – فى حقيقة الأمر – عن أسطورة الواقع بقدر ما يتحدث عن أسطورة الشعر عندما يصبح الشعر خلاصا للواقع ، وعندما يصبح الشاعر خالقا يبدأ سفر التكوين ، وقديسا بربريا لبلاد الرؤى .

وقد يرمى بعضنا مهيار (**القناع**) بالسجنون . وقد يسخر بعضنا من ألوهيته واتحاده بالعناصر . وقد يقول البعض إن وجود مهيار نفى للواقع ، وتغريب للإنسان ، وإلغاء للفعل ، وتدمير للتاريخ . وقد يرى البعض أن مهيار رمز ينطوى على عملية تعويض بالوهم ، حيث لا تواجه الذات الواقع بالفعل ، بل تواجهه بالحلم ، مفترضة – كالبدائى – أن أفعالها فى الحلم كأفعالها فى السحر ، تحدث تغييرا فى المجال الخارجى . ولكن أدونيس (**الشاعر**) يقول إن الحلم جنين الواقع وبذرة المستقبل ؛ وإن الشعر يقين ونظام للخلق ؛ وإن مهيار – بذلك – هو الشاعر – الشاعر الخالق سارق النار وليس العنقاء المزيفة أو الشاعر الشعرور – وإن الشاعر الخالق « **شمس تغيّر القناع والنهاية** » ؛ (٢ / ٦٦٩) وإن مهيار الشاعر هو ذلك المجنون السماوىّ الذى أنْحَلَ الأرض وسمح لها أن تسكن بين الكلمة والإشارة ؛ وإن رسالته تقول : بدأوا من هناك فابتدئ من هنا ، مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة ؛ وإنه ليس للمجاعة غير الرعد المفاجئ ، وليس للسجون غير صاعقة العنف . أما مهيار (القناع) فيقول :

ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادى
فوق أنقاضها وذراها
ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها
ها أنا أتغرّب عنها
لأراها
فغدا قد تصير بلادى . (١ / ٤٥٠)

الهوامش :

(١) يقول ريتشاردز : « الاستعارة فكرتان لشيئين مختلفين ، تعملان معا ، خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين ، فيكون معناهما – أى الاستعارة – محصلة لتفاعلهما . » راجع :

I. A. Richards. The philosophy of Rhetoric. Oxford Univ. Press. New York 1967. p. 93.

(٢) تأمل ما يقوله صلاح عبد الصبور : « ربما كانت قصيدة القناع هى مدخلى إلى عالم الدراما الشعرية . » حياتى فى الشعر ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧٧ ، ٣ / ١٨٨ .

(٣) Claude Lévi- Strauss, Structural Anthropology. trans. by C. Jacobson and B. G. Schoept. Basic Books. New York 1963. p. 209.

(٤) صلاح عبد الصبور ، المرجع السابق ، ٣ / ١٨٣ .

(٥) عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٤٠٦ .

(٦) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، الكويت ١٩٧٨ ، ص ١٥٤ .

(٧) عبد الوهاب البياتى ، ، المرجع السابق ٢ / ٤٠٧ .

(٨) أدونيس ، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار ، الأعمال الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ٢ / ٢٨ .

(٩) عبد الوهاب البياتى ، قصائد حب على بوابات العالم السبع ، بغداد ١٩٧١ ، ص ١٥٣ .

(١٠) سعدى يوسف ، الأخضر بن يوسف ومشاغله ، الأعمال الشعرية ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧ ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٧١ .

(١١) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاوائل ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٧١ .

(١٢) انظر : على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، طرابلس ١٩٧٨ ، ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(١٣) نقرأ ـ فيما يختاره أدونيس لمهيار ـ (ديوان الشعر العربى ، بيروت ١٩٦٤ ، ٢ / ٤٨٠ ـ ٤٨٦) ما يلى :

ـ تدمى المنايا الناس حولى وإنما
دمى ذاك فى أثوابهم يتنضَّحُ
وأسلو إذا أبصرت جلدىَ أملسا
وما صحةٌ فى الجلد والقلب يُجرحُ
ـ باعد عزيزاً بين أسفارها
فعزة النجم السُّرى والبعاد
ـ وصحّ لى بعد رجال مَرضوا
وكثرة التعبه تريك الطّرقا
ـ وخُنِ الأمانة وانجُ مغتبطا
إن الوفاء مطية الهمِّ
ـ ما أولع الدهر بالفسوق إذا
قيل له : فى يمينك الحُكْمْ
ـ وكلما أنحى علىّ زمنى
موّهتُ حالى وشكوت الزَّمنا
حتى لقد مات فؤادى فغدا
صدرى له لحداً وجسمى كفنا .

(١٤) أدونيس ، أغانى مهيار الدمشقى ، الأعمال الكاملة ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٦٣ وسأكتفى ـ بعد ذلك ـ بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن .

(١٥) الحضور ـ عند المتصوفة ـ هو : «حضور القلب بالحق عند الغيبة عن الخلق» ، انظر اصطلاحات الصوفية الواردة فى الفتوحات المكية ، بذيل التعريفات للجرجانى ، القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٢٣٦ .

(١٦) أدونيس ، المسرح والمرايا ، الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٤١٣ .

(١٧) نقرأ ـ فى «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» (المجلد الثانى ، ص ١٢٥) ـ :

نجتمع حولى أيام السنة
أجعلها بيوتا وأسرّة وأدخل كل سرير وبيت
أجمع بين القمر والشمس
ونقوم ساعة الحب .

(١٨) انظر : أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٦٧ .

(١٩) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٣٣ ، ص ٢٧٩ .

(٢٠) Gaston Bachelard. the psychoanalysis of Fire. trans. by Alan C. M. Ross. Beacon Press Boston 1964. p. 7.

(٢١) يختتم أوقيد قصة محرقة هرقل بقوله : «على أن إله النار ڤولكانوس (هيفايستوس) قد ذهب بجميع ما يمكن أن تأكله النار ... ولم يحتفظ إلا بما يحمل من بصمات جوبيتر . وكما يحدث للثعبان حين يتجدد شبابه بانسلاخه من جلده فيتحرر من شيخوخته ويتفجر قوةً وتتألق براقةً حراشفه الجديدة ، كذا حدث للبطل التيرينثى ، إذ تحرر من غلافه الأرضى الفانى وعادت الحياة إلى أفضل جزء من ذاته ، وبدا أعظم مما كان ، واتسم بهيبة كبرى تبعث على التوقير ، وعندئذ رفعه أبوه القدير فى سحابة معتليا عربة تجرها أربعة جياد ، وجعله ينفذ وسط النجوم المتلألئة .» أوقيد ، مسخ الكائنات ، ترجمة ثروت عكاشة ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٢٦٣ .

(٢٢) Gaston Bachelard. op. cit.. p. 20.

(٢٣) من المهم أن نلاحظ **التضمين** الدينى الذى يتسرب فى «مهيار هذا **الرجيم**» . و«الرجيم» ـ لغةً ـ فعيلٌ بمعنى مفعول ، أى مطرود وملعون . وتقترن اللفظة ـ فى القرآن الكريم ـ بمعصية **إبليس** [فى معصية عدم السجود لآدم : «قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من حمإمسنون . قال فاخرج منها فإنك رجيم» (الحجر / ٣٣ ـ ٣٤)] وبالشيطان [«وحفظناه من كل شيطان رجيم» (الحجر / ١٧)] .

(٢٤) التعارض بين **الشمس** (الحياة ، الخلق ، الخصوبة ، التعدد) **والقمر** (التعتيم ، الموت ، السكون) تعارض لافت فى شعر أدونيس ، ويمكن أن نلفت الانتباه ـ على سبيل المثال ـ إلى نهاية «السماء الثامنة ـ رحيل فى مدائن الغزالى» : (الأعمال الكاملة ٢ / ٤٥٤)

من جوف عنكبوت
من قمر يسود فى حضارة تموت

فى مقابل :

أشق كل رمس
...
بثورة النبى
مسكونة بالشمس
مسكونة بالفرح الكونى

(٢٥) أحسب أن شفيق معلوف أول من كتب ـ تفصيلا ـ بالعربية وعرّف بهذا الطائر فى استقصائه الأساطير التى صاغها شعرا ـ فى ديوانه «عبقر» (١٩٣٦) . ويقول فى مقدمة الديوان المستفيضة : «الفَيْنَق كلمة عربنا بها اسم الطائر فينكس Phenix وقد ذكره اليونان فى أساطيرهم فقالوا إنه طائر خرافى يقطن فى الصحارى العربية ويعمر أجيالا كثيرة» (ص ١٠١ من المقدمة) وقد لخّص معلوف معرفته بما ورد فى المعاجم الأوربية والموسوعات العربية التى يعرفها عن الفينيق وصلته بالعنقاء (وقد نقلتها خالدة سعيد عنه نصا دون إشارة فى «البحث عن جذور» / ٨٢ ـ ٨٤) وصاغ من ذلك كله أربع قصائد ـ هى القسم العاشر من ديوانه ـ أهمها «مُحرّقة الفينق» (ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨) وأوردها ـ هنا ـ كاملة لأهميتها :

وفرخ عنقاء عقيد العلى
فينقُ كم جرّ يل الفخارْ
مكوِّما مُحْرقةً شادها
إكليل غار فوق إكليل غار
طيَّنها بالطيب واحتلّها
فعبّق الندُّ بها والبهَار
حتى إذا عرضَها للضُّحى
شبّت بها من جذوة الشمس نار
فأحرقته ناره وانطوت
أمجادُه فى حَفْنة من غبار
كأنّ من لم يلتهم نفسه
بنفسه كان على المجد عار
تململ الرّماد واعصوصفتْ
زعازع الذكرى عليه فثار
زعازع بعد انقضاء المدى
أطرن من قلْب الرماد الشرّار
نشرنه غُلالةً من لظىً
لبسها الفينق ريشا وطار

وأغلب الظن أن هذه القصيدة ـ فضلا عن التعريف ـ هى أول ما أتاح معرفة الفينيق لأدونيس (على أحمد سعيد) .

(١٦) راجع

J. E. Zimmerman Dictionary of Classical Mythology. Harper and Row, New York 1964, p. 208.

وقارن بـ

New Larousse Encyclopedia of Mythology, Book Club Associates, London 1973, p. 45.

(٢٧) من المفيد ـ لدراسة أكثر تفصيلا ـ أن تلاحظ أن الشمس ـ عند على أحمد سعيد ـ وهى الظاهرة الطبيعية التى يقترن بها طائر الفينيق (أو البنو) فى الأساطير المصرية ـ تتجاذبها الذكورة والأنوثة معا ، فهى رمز مذكر فى «أغانى مهيار الدمشقى» (١ / ٣٧٤) ورمز مؤنث فى «المسرح والمرايا» (٢ / ٤١٠) ، فكأنها صورة أخرى للفينيق ، أو العكس .

(٢٨) من تعاليم هرقليطس : «إن هذا العالم الذى يستوى عند الجميع لم يخلقه إله ولا إنسان ،ولكنه كان ، وهو لا يزال ، وسيظل إلى الأبد ناراً ما تنطفئ فيها الحياة ، فتشتعل بمقدار ، وتخبو بمقدار . وإن النار تتحول أولا إلى بحر ، ثم يتحول نصف البحر إلى تراب ، ونصفه الثانى إلى ريح ، وإن الإنسان ليتوقع فى عالم كهذا تغيراً لا ينقطع»

(برتراند راسل ، تاريخ الفلسفة الغربية ، ترجمة زكى نجيب محمود القاهرة ١٩٦٧ ، ١ / ٨٣) ومن المهم أن نلاحظ أهمية التقابل بين «التحول» عند أدونيس و«التغير» عند هرقليطس ، وأهمية النار عند كليهما .

(٢٩) Bachelard, op. cit. p. 55.

(٣٠) Zimmerman. op. cit, p. 208.

(٣١) تذكر خالدة سعيد ـ زوجة الشاعر ـ «موت والده احتراقا بحادث مفجع . وقد أحب أدونيس والده ميتا وقدّسه فى موته أكثر منه فى حياته . وتطورت الحادثة كثيرا فى نفس الشاعر» البحث عن جذور ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٩٢ .

(٣٢) راجع تجليات (النار / النور) لدى طوائف الشيعة ، الشهر ستانى ، الملل والنحل ، بهامش كتاب الفصل فى الملل والنحل لابن حزم ، مكتبة المثنى ، بغداد ، دون تاريخ ، ٢ / ١٢ وما بعدها .

(٣٣) راجع كامل الشيبى ، الحلاّج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية قديما وحديثا ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٧٦

(٣٤) يقول فريزر : «من المحتمل أن يكون اسم الزهرة anemone مشتقاً من نعمان Naaman أى الحبيب ، إحدى صفات أدونيس . ومازال العرب يسمون الشقّر anemone جراح النعمان» .

(انظر

(C. J. G. Frazer, The Golden Bough, New York 1978, p. 390.

ولست أدرى

مصادر فريزر العربية ولكن يبدو أن فريزر يقصد «شقائق النعمان» ، ويقرن «الشقائق» بالجراح و«النعمان» بالحبيب . و«الشقائق» ـ فى اللغة العربية ـ ليست جراحا إلا على تأول مجازى ، وليست النعمان بفتح النون بل بضمها ، لكن الزهرة نفسها (وتسمى الشقّر كذلك) مرتبطة بالدم ، إذ يقال : النعمان اسم الدم ، وشقائقه قطعه ، فشبهت حمرة الزهرة بحمرة الدم . (لسان العرب . مادة «شقق» و «نعم») وعلى ذلك فـ «شقائق النعمان» تعنى قطع الدم ، ولا يمكن لهذا المعنى إلا أن يكون متصلا بأسطورة أدونيس ، أو أسطورة عربية مشابهة .

(٣٥) يقول فريزر : «كانت الشعوب السامية ـ فى بابل وسوريا ـ تعبد أدونيس ، الذى استعاره منهم الإغريق ، فى القرن السابع قبل الميلاد . وتموز هو الاسم الحقيقى لهذا الإله ، أما أدونيس فليس سوى كنيته السامية أدون وتعنى السيد ، وهى كنية تكريم كان يتوجه بها العبّاد إلى إلههم تموز . ولكن الإغريق خلطوا بين كنية التكريم والاسم الحقيقى» . راجع Frazer. Ibid. p. 378. ومن المفيد أن نذكر أن أدونيس ـ على أحمد سعيد ـ يستخدم فى شعره الكنية السامية «السيد» ، خصوصا فى شعره بعد «أغانى مهيار» .

(٣٦) لعلى فى حاجة إلى القول إن الماء يتبادل موضعه مع النار فى أساطير الولادة الجديدة . وينطوى كلاهما عموما ، بسبب ما فيهما من مماثلة ، على نفس التعارضات : الحياة / الموت ، والخصب / الجدب ، والذكورة / الأنوثة ، والطهارة / الدنس ، والخير / الشر ، والضوء / الظلمة .. الخ . قد يتعارض كلاهما مع الآخر تعارض الماء الذى يطفئ النار ، ولكن كليهما يمكن أن يتجاور مع الآخر أو يتولد منه ، مثلما يتجاور السحاب مع البرق والصاعقة ، ومثلما ينساب ـ فى الجحيم ـ نهر الغىّ عند العرب ، ونهر الستكس أحد الأنهار الخمسة لهاديس عند اليونان وأهم من ذلك أن الماء ـ فى الأساطير المصرية ـ هو الأصل الذى تولدت منه النار ، جزيرة مخروطية ، يرمز إليها طائر البنو (الفينيق) . وكلا الاسمين ـ فيما يقال ـ مشتق من جذر واحد ، يشير إلى النهوض ، ولذلك يرتبط طائر البنو (الفينيق) بالعنصر النارى الناهض من الماء ، فيتصل بأسطورة أوزيريس (الماء) مثلما يتصل برع ـ الشمس (النار) . راجع

Erich Neumann, The Great Mother, An Analysis of the Archetype trans. by Ralph Manheim, Princeton Univ. Press. New York 1963, p 240.

(٣٧) من المهم أن نلاحظ التجاوب السياق ما بين السماء التى «هبت كى تدلى» والنص القرآنى «ذو مرة فاستوى ، وهو بالأفق الأعلى ، ثم دنا فتدلى ، فكان قاب قوسين أو أدنى» (النجم / ٦ ـ ٩) حيث يكتسب مهيار صفات جبريل ـ عليه السلام ـ فى دنوّه من الأعلى (السماء) إلى الأدنى (الأرض) . ويلعب «التضمين» دوره ـ فى السياق ـ ليصل ما بين الخصب المقترن بالمطر والمعرفة الهابطة مع جبريل ، فتتخلق صورة «الجرس الأخضر» بدلالاتها المزدوجة .

(٣٨) يلاحظ أن «عشتار» (زوجة تموز) التى ظهرت مرتين على استحياء ، فى الديوان الأول «أوراق فى الريح» ، تحولت إلى عشتار أدونيسية ، فاحترقت مثل الفينيق (الأعمال الكاملة ١/ ٧٥) لتتحول إلى «رماد عائشة» الذى ارتبط ببعث فينيق وليس تموز . ولكنها انبعثت بعدُ ذلك لتصبح ـ أى عائشة ـ رمزاً أساسيا فى شعر البياتى .

(٣٩) هى إلهه العالم السفلى ، عالم الموت ، أخت عشتار الكبرى ، التى تلعب دوراً مهما فى «مأساة تموز» ، راجع فاضل عبدالواحد على ، عشتار ومأساة تموز ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ١٠٧ وما بعد ص .

(٤٠) يقال إن الرعد مَلَكٌ يزجر السحاب . ويروى عن ابن عباس الرعد ملك يسوق السحاب كما يسوق الحادى الإبل بحدائه . وسئل على ـ رضى الله عنه ـ عن الرعد فقال ملك . راجع ما ذكره ابن منظور من أقاصيص ومرويات مماثلة فى : لسان العرب ، «برق» و «رعد» و «خرق» .

(٤١) راجع تحليل كارل يونج لرمزية الماء والكهف ـ فى سورة «الكهف» من القرآن الكريم ـ فى

C. G. Jung, Four Archetypes. trans. by R. F. C. Hull, Routledge and Kegan Paul, London 1972, pp. 69-81.

(٤٢) أدونيس ، زمن الشعر ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٢١٣ .

(٤٣) من الممكن أن نقول إن «الشاعر» يظل بطلا (أشبه بالقناع) فى مسرح صلاح عبدالصبور كله ، ما عدا «مسافر ليل» . ولكن «الشاعر» يتخذ ـ فى كل مسرحية ـ اسما مختلفا ، ووضعا متميزا فى الزمان والمكان ، وينطوى على عناصر تكوينية عامل التغير فيها أعلى من عامل الثبات . ومن الممكن أن نجد فى شعر البياتى ـ مثلما حدث على نحو أقل عند السياب ـ شخصيات تتكرر ، وبعضها أدونيسى الملامح ، ولكنها لا تصل إلى حالة «القناع» الواحد الذى يظل ثابتا . أما سعدى يوسف فإنه على وشك الوصول إلى هذه الحالة التى راده إليها أدونيس ، فالأخضر بن يوسف (القناع) يخرج من الديوان المسمى باسمه (ورد مرة واحدة فقط) ليصبح عنوانا على قصيدتين («حوار مع الأخضر» ، و «عن الأخضر أيضا») فى ديوان «الليالى كلها» ، وموضوعا لقصيدة ، هى «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة» ، فى ديوانه «الساعة الأخيرة» .

(٤٤) انظر لمزيد من التفصيل عن العناصر الشيعية ، ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٤٠ ـ ١٥٥ ولكنها ـ فى غمرة فرحها بنموذج الحسين ـ لم تنتبه إلى حضور مهيار الأساسى .